gaëtan picon

funcția lecturii

colecția eseuri

BCU

PREFAȚĂ

STILUL LUI GAËTAN PICON SE DISTINGE PRINTR-O însușire care se asociază din ce în ce mai rar cu critica literară : farmecul evocării. Personaje, conflicte, structuri, teme, obsesii, metafore, într-un cuvînt toate elementele, oricît de importante, a căror analiză nu poate lumina decît aspecte parțiale, sînt fie în mod deliberat ignorate, fie împinse pe planul al doilea, subsumate elanului creator, impulsului primordial care ține în suspensie galaxia unei opere și face din ea un univers. Nu structura profundă, care nu poate explica prin ea însăși puterea de seducție a operei asupra cititorului (ce îndrăgostit ar fi mulțumit să strîngă în brațe scheletul în loc de trupul iubitei ?), nu rețeaua nucleelor tematice, oricum prea puțin particularizantă, nu capacitatea de a „da expresie" unei realități, aceasta din urmă neputînd preexista ca un conținut fără formă, nu desăvîrșirea procedeelor tehnice, ușor detectabilă și într-o operă mediocră și chiar într-una submediocră, ci altceva reține în primul rînd atenția criticului : nota dominantă, muzica intimă a textului, tonalitatea imaginilor, atmosfera generală, suflul pasional al persoajelor balzaciene lovindu-se de zidul inexorabil al fatalității, melodia melancolică a mișcării regresive, proustiene, aerul irespirabil al unui univers cu ușile închise, ca la Sartre, plenitudinea lumii tolstoiene, atît de străină de „îngrămădirea" zolistă, efortul spre totalitate al lui René Char, ambiguitatea unită cu geometria secretă, nu prea apăsată, a frazelor lui Henry James, patosul indivizibil al vieții indivizibile din poezia lui Giuseppe Ungaretti etc.

Analiza poate începe de oriunde, de la personaje, de la studiul compoziției, de la structura metaforelor, de la predilecția scriitorului pentru anumite medii sociale sau tipuri

de conflicte, de la acordul sau de la dezacordul său fundamental cu lumea, de la nostalgia purității care îmbracă forma dezgustului față de condiția biologică a existenței umane, de la revolta care ascunde un optimism romantic, ea trebuie să ajungă însă negreșit la acel aer particular, unic, al operei, întrucîtva asemănătoare unei prezențe vii, irepetabile, emanînd un anume farmec senzual. Nu fără ironie remarcă deseori Gaëtan Picon că criticii caută zadarnic explicația frumuseții în profunzimile operei, ea se află la suprafață, este „carnea" care îi conferă o fizionomie inconfundabilă, este iradiația care-i dă splendoarea exterioară: „Și mă voi încumeta să afirm, amintind o vorbă a lui Michelet, după care esențială este devenirea și nu ființa, fizionomia și nu chipul, că critica cea mai superficială poate fi cea mai adîncă: aceea care surprinde căldura nativă pe care opera a conservat-o în lunga ei hibernare și care-și recapătă temperatura exactă pe măsură ce o trezește la viață mîngîierea privirii noastre, a mîinii noastre de îndrăgostiți, căutînd nicăieri altundeva decît la suprafața acestui trup închis, dar pe fiecare parcelă și pe toate circuitele epidermei sale, nestinsa ei ardoare momentană".

Rezultatul ultim al analizelor sale, complexe și riguroase, refractare atît criticii profunzimilor cît și tehnicilor neopozitiviste, este evocarea întregului, a impresiei fundamentale, vii, senzoriale, pe care o lasă o lectură proaspătă și atentă, înțeleasă ca „rapport vécu", ca relație adîncă, afectivă, între cititor și operă: „Descrierea operei va evita descrierea istorică (legată de o clasificare, deci de o generalizare), pentru a fi evocare critică, adică singulară". În aceeași ordine de idei, Gaëtan Picon este înclinat să acorde preferință opiniilor emise sub presiunea emoțională a unui prim contact cu opera, pentru că un asemenea contact poate reflecta mai bine entuziasmul genuin, efectul imediat și necontrafăcut al unei lecturi participative. Teama cea mare a criticului este îndepărtarea de concret, de suflul viu al operei de artă, care își poate pierde în decursul

analizei iradiația, transformîndu-se într-un obiect rigid și inert.

Interpretarea critică trebuie să se mențină, după opinia lui Gaëtan Picon, în „zona de animație" în care se întîlnesc viața operei și viața cititorului, cu alte cuvinte cît mai aproape de aura ei, dar nu pînă la identificare, ci în spațiul privilegiat, deși îngust, al „emoției relevante", unde se pot stabili judecăți capabile să surprindă „puterea" estetică, fără să o altereze printr-un raționament exterior și cel mai adesea reductiv.

Chiar cine nu se raliază metodei critice a lui Gaëtan Picon, un estetism deschis celor mai diferite stiluri și tendințe, nu poate să nu admire extraordinara putere a criticului de a reconstitui pe cale analitică pulsația iradiantă a unei poezii sau vibrația pasională a unui roman. Adepții unei critici a profunzimilor ar putea, desigur, nu fără îndreptățire, să-i reproșeze lui Gaëtan Picon refuzul de a plonja în adîncurile operei de artă, replicînd că nu este același lucru dacă „scheletul", cum numește el structura operei de artă, este al unui pitic sau al unui uriaș. Dar nu vor putea contesta nici exactitatea cu care evocă farmecul particular al unei opere, forța ei, capacitatea de a trezi entuziasmul cititorului, nici precizia judecății de valoare.

Ar fi însă nejustificată graba de a trage de aici concluzia că metoda preconizată de Gaëtan Picon este pînă la urmă depășită și contrazisă în practică, așa cum se întîmplă cu orice metodă, grație unei juste intuiții critice. A fost tradus și în românește primul volum intitulat Scriitorul și umbra lui[1] din Introduction à une Esthétique de la Littérature, rămasă, din nefericire, neterminată. Reflecțiile cu caracter generalizant pe care le putem întîlni pretutindeni în activitatea sa de critic, sînt sistematic expuse aici și conduc spre elaborarea unei „metode generale a experienței estetice", experiență al cărei caracter obiectiv, Gaëtan Picon ține să îl sublinieze. Nevoind să reducă activitatea critică la un act subiectiv sau să o pună sub juris-

1 Gaëtan Picon, *Scriitorul și umbra lui*, în rom. de Viorel Grecu, Univers, 1968.

dicția unui concept atît de vag cum este gustul — ceea ce ar face imposibilă o judecată de valoare, scopul și justificarea oricărei operații critice — Gaëtan Picon luminează îndelunga sa carieră de critic practicant, de lector pasionat și fidel farmecului individual al operelor, cu reflecții metodologice formulate pe baza unei experiențe estetice, așa cum se conturează ea într-un contact strîns cu realitatea artistică. „Dar estetica — spune el — nu este nici un sistem prestabilit din care critica s-ar mulțumi să deducă aplicații particulare: critica trebuie să se depășească prin estetică, dar numai plecînd de la critică se poate ajunge la estetică. O reflecție estetică de ansamblu trebuie să ia formă într-un contact viu cu operele."

Deși nu putem evita o oarecare decepție constatînd că obiectivitatea experienței estetice este pînă la urmă întemeiată pe o natură a artei, stabilită mai mult prin consens și selecție istorică, încercarea lui Gaëtan Picon de a fundamenta o estetică a literaturii este plină de interes și explică în mare măsură siguranța demersului său critic.

Dacă respectul pentru individualitatea operei, în ceea ce are ea mai specific, nu se degradează niciodată în eclectism, în neputința de a alege, aceasta se datorește desigur și fermității teoretice cu care menține o ordine și o ierarhie a valorilor, înlăturînd ideea unei totalități fantomatice, imposibile și false; dacă criteriul selecției valorice nu se transformă în intoleranță și reducție, în privilegierea unui stil și a unei tendințe, în dauna altora, aceasta se datorește, desigur, și rigorii cu care ține seama atît de antinomia valorilor, cît și de echivalența lor, în planul autenticității; dacă se arată extrem de receptiv la nou, fără să cadă în servitutile modelor, e și pentru că preconizează cu tărie cunoașterea și recunoașterea ansamblului istoric („Pictorul actual poate să disprețuiască pe Tițian, poetul suprarealist pe Racine: nu fără să cadă în ridicol, criticul. Simțul noului trebuie să se unească la el cu simțul totalității"); dacă reclamă dezbaterea critică și formularea unei judecăți de valoare asupra operelor necernute încă de sita vremii, fără să se teamă prea mult de sancțiunea posteri-

tății, aceasta se datorește și faptului că știe să descifreze cu anticipație judecata istoriei („Și este de asemeni ușor de răspuns celor care, pentru a evita o dezbatere imediată, fac apel la judecata istoriei, că istoria a judecat, deoarece artiștii pe care îi iubesc continuă pe cei excluși de istorie: Perse vine din Mallarmé și Géraldy din Samain, Picasso întîlnește pe Cézanne și Fourgeron doar pe Puvis de Chavannes") etc.

Gaëtan Picon are toate calitățile unui mare critic și în primul rînd pasiunea lecturii. Dealtfel studiile critice adunate în cele trei volume intitulate L'usage de la lecture, sînt definite de autor în articolul introductiv, drept „lecturi" și nu dintr-o ipocrită modestie, ci pentru a sublinia o poziție de principiu: modalitatea critică pentru care optează este o receptare fidelă și in actu a literaturii. In abundența de sisteme interpretative și tehnici analitice, această opțiune are sau capătă ipso facto o anume tentă polemică: reamintește că literatura este scrisă pentru a fi citită, pentru a produce delectarea cititorului, că acesta este chiar scopul ei principal, uneori uitat sau abandonat în vălmășagul supraetajărilor critice, mai atente să erijeze ingenios propria lor construcție decît să reflecte conștiincios adevărul operei.

Textele critice ale lui Gaëtan Picon încîntă și trezesc cititorului dorința de a se cufunda în lectură ca într-o apă generatoare, pentru că autorul însuși găsește în frecventarea operelor literare o bucurie calmă și adîncă, o desfătare nemaiîntîlnită și un mijloc de a evita crisparea ineretită condiției noastre de muritori: „Cu marile opere pe care la fiecare etapă a experienței noastre în artă învățăm să le cunoaștem mai bine, trăim așa cum ne-ar plăcea să trăim cu cei ce ne sînt dragi: în afara destinului".

Critic de artă tot atît de avizat, Gaëtan Picon este deosebit de sensibil la „aerul timpului", identificînd fără greutate tendințele în curs de precizare ale literaturii contemporane (Panorama de la Littérature Française Contemporaine, părută în 1949, revăzută și adăugită după zece ani, a ajuns o lucrare clasică, de referință) și coroborîndu-le

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

cu investigații asemănătoare din alte domenii, în special artele plastice, pentru a desprinde trăsăturile noi, specifice pe care epoca le imprimă artei cuvîntului. Practicînd critica la zi, Gaëtan Picon nu a neglijat vederile de ansamblu, dimpotrivă, pe terenul mișcător al actualității literare a știut să distingă întotdeauna liniile de forță ale „noilor tradiții" care încep să se formeze, în poezie, în roman, în teatru, și care se întîlnesc cu cercetări asemănătoare din alte domenii.

Culegerea de față, comportînd texte de analiză aplicată, închinate unor scriitori ca Balzac și Proust, și texte de reflecție asupra actului critic sau asupra tendințelor generale ale artei moderne, vor completa, sperăm, imaginea pe care cititorul român a avut prilejul să și-o formeze despre Gaëtan Picon ca autor al introducerii în estetică, apărută în românește sub titlul Scriitorul și umbra lui.

GEORGETA HORODINCĂ

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CRITICĂ ȘI LECTURĂ

STUDIILE DE FAȚĂ SÎNT *LECTURI*. UNITATEA lor vine în primul rînd din mișcarea prin care ne abandonăm cărții întîlnite și glasului particular pe care ea îl adoptă în cursul întîlnirii. Ele provoacă mai puțin cartea, mai mult o ascultă. Ele culeg ecoul unui eveniment care tocmai s-a produs și care nu a luminat din operă decît o zonă limitată.

Criticul care își primește obiectul din actualitate sau din circumstanță, care neglijează să adauge lecturii imediate lecturile necesare pentru a trece de la articol la studiul exhaustiv, sau care se abține să urmărească o concepție generală asupra literaturii, are, firește, o conștiință încărcată. El se scuză : directorul revistei, redactorul ziarului nu-i dau răgazul să aprofundeze. Va reveni. — Dar dacă tocmai acest fel provizoriu și prealabil de a vorbi despre literatură este cel mai nimerit ? Literatura fiind ceea ce este, ce trebuie să fie critica ? Această întrebare persistă chiar în demersurile cele mai inocente, acelea care își închipuie că nici nu o pun. Or, se poate întîmpla ca tocmai cuvîntul pe care-l întîmpinează și îl limitează operația lecturii, să fie, dintre toate cuvintele, acela care depune cea mai fidelă mărturie asupra naturii operelor.

A vorbi despre literatură înseamnă cel mai adesea a vorbi despre ceea ce exprimă literatura. Aici se întîlnesc istoria literară — marea ca și mica istorie literară — și critica contemporană a profunzimilor. Se va spune că realitățile studiate nu au toate aceeași importanță și că istoria care reconstituie împrejurările biografice sau sociologice ale operei,

modelele și izvoarele ei se dedică unor lucrări pregătitoare, în timp ce critica profunzimilor crede că deține ultimul cuvînt. Dar de ce erudiția istorică nu ar împărtăși convingerea exegezei marxiste sau psihanalitice ? Cine studiază cariera lui Racine cu greu poate răspunde că cercetarea lui nu privește opera lui Racine. Cine impune drept program al exegezei balzaciene identificarea modelului personajelor crede în mod inevitabil că cercetarea sa atinge un punct esențial al operei, dacă nu chiar esențialul. Pîndind secretele unor vieți particulare și publice, domnul Guillemin să nu spună că nu are pretenția de a le pîndi și pe cele ale operei. Îl interesează să știe dacă Diderot i-a propus sau nu lui Berryer, șef al poliției, să denunțe cîțiva tovarăși în schimbul disculpării sale. Dacă nu, la ce s-ar mai ocupa de un scriitor ?

Pentru istorie, ca și pentru critica profunzimilor, opera este expresia unei realități care există înaintea ei : a vorbi despre operă înseamnă a urca pînă la această realitate și a întreprinde descrierea ei. Anecdotele unei vieți, decorul unei societăți, poziția unui om în dialectica istoriei, conștiința unei experiențe existențiale : în orice caz, opera este o referință și critica vrea să determine obiectul acestei referințe. Și cum istoricul nu poate nicidecum concepe opera ca un produs direct al istoriei, cum conștiința este inevitabila mediatoare, orice critică de referință vede în cele din urmă în operă expresia experienței trăite de autor.

Prin direcțiile ei cele mai noi și mai pătrunzătoare, critica contemporană explică această reație a operei cu modelul ei existențial. Pentru Maurice Blanchot, pentru Georges Poulet, opera exprimă experiența unei conștiințe pure, un *Cogito* descărnat : neant sau distanță interioară. Pentru critica postbachelardiană, pentru Jean-Pierre Richard este

vorba despre o relație sensibilă cu lumea, despre o experiență a senzației ; pentru Roland Barthes, despre o experiență în același timp externă și internă, istorică și psihanalitică, obsesiile pe care scriitorul le traduce în mod inconștient derivînd din alienarea socială. Dar toți, sau aproape toți, ar putea spune, cum spune Barthes despre Michelet, că a vorbi despre o operă înseamnă „a reda unui om coerența", „a regăsi structura unei existențe : o tematică, sau mai exact : o rețea organizată de obsesii".

Mai suplu, mai complex, demersul acestei critici nu se confundă cu acela al *New Criticism*-ului anglo-saxon. Dar perspectivele lor sînt foarte asemănătoare. Deși formalismul lui Richards și al lui Empson consideră opera drept Formă și întreprinde inventarul structurilor ei, această Formă le apare ca o valoare semnificantă, *meaning* [1]. Ea este comunicarea unei experiențe originare și critica are ca scop să stabilească raporturile precise dintre forma semnificantă și existența semnificată.

Este deci posibil să vedem în operă expresia experienței, imaginea personalității ?

Este prea ușor să spunem că opera nu exprimă personalitatea biografică, anecdotele unei vieți. Lui Sainte-Beuve, Proust îi răspundea foarte bine că o carte „este produsul unui alt Eu decît cel pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre" [2]. Dar oricine știe că un om este de asemeni, este mai ales, ceea ce a vrut să trăiască și n-a trăit, ceea ce a voit să facă și n-a făcut, totalitatea dorințelor lui, a proiectelor, a visurilor lui. Operele, dacă reflectă viața, o fac pentru că viața aduce și ea în joc o forță transformatoare, o forță fonatoare : opera și existența se întîlnesc în același act : libertății inaugurale care eliberează omul de personalitatea lui constituită.

Opera ar fi deci expresia personalității constituante. Cum ne-am putea sustrage Eu-lui ? Cum am putea depăși spațiul lui ? Psihanaliza ne învață că orice reacție este semnificativă : personalitatea profundă, responsabilă, nu este un sector privilegiat într-un ansamblu din care restul aparține lipsei de semnificație : ea este o formă totală din care nu se poate lăsa nimic de-o parte. Distincția între latent și manifest ne îngăduie să unificăm cîmpul personalității sub semnul semnificantului. Nu ne putem sustrage nouă înșine, nu putem găsi în noi înșine vidul, lacuna pe care ar putea să o ia ca bază legea unui alt regn.

Psihologia contemporană merge și mai departe. Privilegiind sexualitatea și copilăria — sau complexul de inferioritate, identificînd inconștientul cu inavuabilul, psihanaliza mai admite grade de semnificație capabile să ne conducă printr-o călătorie regresivă pînă la limita unde Eul este eliberat de propriile lui lanțuri. Pentru psihologia contemporană, a prefera portocalele, a evita ciupercile înseamnă a fi sau a nu fi cel care ești : o reacție tot atît de revelatoare ca preferința noastră pentru femeia-mamă sau pentru femeia-copil. Cea mai mică percepție ne arată cine este cel care percepe ceea ce alege să perceapă. Testul lui Rorschach dovedește că sîntem propriii noștri prizonieri în cel mai neînsemnat răspuns : lectura acestei pete de cerneală. Dacă percepția cea mai neînsemnată, și chiar aceea prin care voim să o înlocuim, ca să ne ascundem, șoptește secretul nostru asemeni trestiilor din fabulă, ce poate fi opera, dacă nu de la un capt la altul, ca și comportamentul însuși, o revelae a omului, expresie a ceea ce este el însuși ?

Pentru ca opera să scape expresiei, trebuie să înceteze undeva presiunea eului, să se deschidă undeva un spațiu gol în care să se poată manifesta o forță nouă. Cine nu simte că opera se supune tocmai

acestei forțe, constituie această forță ? A scrie înseamnă a te sustrage atracției existenței, a te instala în spațiul pe care o altă forță — aceea a limbajului — urmărește să-l anime.

Să nu luăm drept argument ierarhia evidentă a operelor : personalitățile, nici ele, nu sînt echivalente. Georges Poulet reduce creațiile la niște jurnale intime : dar experiența lui Benjamin Constant nu este experiența Anonimului de care vorbește Heidegger. Există o ierarhie a psihologicului : valoarea nu este privilegiul limbajului. Și concepția operei ca expresie admite foarte bine jocul unui criteriu estetic întrucît este vorba tocmai de a ajunge să exprimi această experiență și poți foarte bine să nu reușești. Opera fraților Goncourt sau a lui Fromentin îi pare lui Jean-Pierre Richard lipsită de interes pentru că se întemeiază pe o experiență neautentică : dar poezia lui Verlaine îi pare uneori bună și alteori proastă, după cum reușește sau nu reușește să coincidă cu acea experiență a fadorii care este adevăratul ei registru existențial. Rămîne să aflăm dacă această ierarhie evidentă a operelor o reflectă pe aceea a psihologicului, sau chiar gradul de fidelitate a expresiei sale. Căci eu cred că nu există *operă* decît în măsura în care apare o forță care nu se lasă măsurată în termeni de fidelitate. Anumite confesiuni ilustre se deosebesc de jurnalele intime care se înapoiază de obicei expeditorului, nu prin interesul experienței transmise, nici chiar prin reușita acestei transmisiuni, ci prin prezența unei mișcări care antrenează opera departe de faptul trăit pentru a o supune atracției limbajului. Și calitatea acestui limbaj este un factor secund în raport cu această forță de deviație, de ruptură, de inaugurare.

Forță a limbajului care nu este o forță izvorîtă din viață, care nu se hrănește nici din experiențele trecute, nici din cele viitoare, care nu exprimă nici

nu trădează secretele actului viu... Ceea ce îi face pe Montaigne, Retz, Rousseau sau Gide, să devieze de la sinceritatea lor, este oare minciuna, tendința de a te inventa altfel decît ești, de a te crea ? E mai degrabă mecanismul limbajului care s-a declanșat.

Fără îndoială, acest mecanism funcționează cît mai aproape cu putință de mișcările vieții. Dar cînd Retz se arată mai eroic sau mai cinic, Pascal mai neliniștit, Rousseau mai inocent, Chateaubriand mai prestigios, Stendhal mai spontan, Tolstoi mai grav, Gide mai nehotărît, decît în realitate, atunci stilul imită mișcarea eului ? Nu urmează oare, tocmai dimpotrivă, această mișcare impulsul stilului ? Eveniment ireversibil, declanșarea limbajului acționează asupra obiectului pe care este chemat să-l exprime, îl influențează așa cum modifică fotonii poziția corpusculului în experiența lui Heisenberg. Relația de incertitudine se face simțită între om și operă ori de cîte ori intervine limbajul literaturii, mult mai puternic decît fotonii !

Acest glas al operei este singurul care dă un răspuns la ceea ce înseamnă omul ? Aș spune mai degrabă că este singurul care dezvăluie operei putința de a vorbi. Nașterea unei opere nu este conștientizarea unei experiențe : este descoperirea unui glas.

Descoperire care ne uimește prin caracterul ei de contingență, de risc, de șansă : de eveniment.

Înainte de a scrie *În căutarea timpului pierdut*, Proust scrie cele două mii de pagini ale lui *Jean Santeuil*. E de ajuns să-l citim ca să ne dăm seama că nu și-a găsit vocea : el însuși a știut-o, pentru că nu a terminat cartea, n-a publicat-o. Și totuși același om a scris ambele opere : experiența pe care o transpune prima este exact aceea dintr-a doua. Dar, în *Jean Santeuil*, n-a găsit vocea care-i va îngădui să vorbească cu o siguranță, cu o autoritate, cu un farmec pe care-l simțim imediat : vocea care aimă

fără încetare vastul spațiu al capodoperei. De la primele cuvinte — *Mult timp m-am culcat devreme* — simțim că s-a născut elanul. Fără îndoială, descoperirea nu se sustrage analizei : Proust își află accentul propriu înlocuind pe *El*, cu *Eu*, opunînd perspectiva amintirii celei dintr-o povestire contemporană cu acțiunea. Nu e mai puțin adevărat că *l-a găsit*, în toată puterea termenului și că, pentru noi ca și pentru el, justificările vin după : presupun descoperirea. Aceste cuvinte de început sînt o fericită aruncătură de zar, care determină deznodămîntul partidei. O mișcare ia naștere și această mișcare este opera, este singura ei istorie. Deoarece, departe de a-și trage forța și valoarea dintr-o experiență pe care i-ar ajunge să o reflecte, această mișcare a limbajului începînd cu originea lui întîmplătoare descrie o traiectorie care hotărăște ea însăși punctele ei de tangență cu experiența : ea ne dezvăluie numai ceea ce propriile ei urme ne îngăduie să constatăm.

Dacă există o funcțiune finală a cuvîntului (aceea de care ne folosim ca să descriem un obiect, un spectacol pe care l-am văzut), există și o funcțiune inaugurală prin care facem să existe ceea ce nu este : aceea a minciunii și a creației. Arta și minciuna împărtășesc și una și alta sentimentul unui gol inițial : mai exact, n-au punct de sprijin. Dar mincinosul nu vrea decît să umple în grabă golul, să atingă pămîntul cît mai repede ; scriitorul se apucă să trăiască în acest gol. Unul vorbește ca să convingă de adevărul cuvintelor sale. Celălalt ca să facă dovada puterii sale de a vorbi.

Zori ai unei zile niciodată văzute, opera adaugă noii sale lumini pe aceea a altor zile. Să ne ferim a spune că nu există raporturi între ordinea existenței în care lucrurile sînt prezente și ordinea limbajului unde prezența cuvintelor vine din absența lucrurilor. Ca și imaginea, cuvîntul este o absență :

dar absența unui *anumit lucru*, de care își aduce aminte. Limbajul vorbește despre om și despre raportul lui cu lumea ; dar nu vorbește decît în funcție de mișcarea lui specifică. Ordinea limbajului nu suprimă relația noastră cu realul, ci o *determină*. Și intervenția limbajului face cu totul *inapreciabilă* adevărata natură a experienței de care ești totuși legat.

Leonardo îi sfătuiește pe pictori să privească „petele de pe un zid vechi, vrîstele unor pietre pestrițe" ca să descopere „diverse peisaje, încăierări de bătălie, atitudini spirituale, expresii orgolioase și figuri stranii". Este oare Leonardo un subiect pentru Rorschach ? Nu cred. Om fiind, lectura pe care o fac petei va fi un test de psihologie. Pictor fiind, ea va fi un test al picturii mele. În pete, Leonardo nu vede secretele ascunse în sufletul lui Leonardo : el vede tablourile lui Leonardo da Vinci.

Forma pe care o folosește scriitorul nu este un veșmînt croit pe măsura eului său : ea este întîi un veșmînt tăiat după posibilitățile unui limbaj particular care ține seama de condiții ce nu au nimic comun cu cele ale vieții, de legi venite din alt regn : din regnul în care operele formează o istorie. Operele preexistente, starea artei în momentul dat, exigențele specifice genului, presiunea unui public real sau virtual, circumscriu cîmpul formelor posibile printre care scriitorul o caută pe a sa. În acest cîmp, se produce descoperirea vocii care pune în lumină o anumită putere de a vorbi. Artistul este un om care trăiește în lume, care vede pata de pe zid, faptul divers din ziar, emoția din sufletul lui. Le vede ca un om ce este. Dar despre această viziune, ce putem noi ști ? Provocată, deviată, transformată prin jocul limbajului, este zadarnic să încercăm s-o abstragem pentru a o reconstitui în adevărul ei.

O operă nu este în mai mare măsură expresia unui om, a vieții, a lumii sale decît ivirea unei creații *ex nihilo*, din care această viață și această lume ar fi absente. Este locul în care se reglează raporturile dificile, imprevizibile și *inevaluabile* ale unei experiențe și ale unei operațiuni a limbajului. În operă, oare într-adevăr vorbește omul ? Cel mult se poate spune că opera vorbește despre om și despre lumea lui, cînd curba ei îi întîlnește... Opera singură are cuvîntul. Ea singură este cuvîntul.

Știm acum că opera este o origine, nu un sfîrșit : un eveniment, nu un reflex. Este de-aici înainte normal să căutăm opera în ea însăși, în sistemul de limbaj a cărui instaurare este. Renunțînd să stabilim modelul existențial al acestui sistem, încercăm — fără a judeca dinainte raporturile ei cu o experiență care-i este anterioară — să-l sesizăm în el însuși, așa cum apare, așa cum acționează asupra noastră. Este firesc să așteptăm de la critică un fel de desen al operei ca ansamblu de structuri reperabile și eficace. Pe deasupra aproximărilor confuze și fragmentare ale lecturii, nu trebuie ea oare să încerce a constitui obiectul care ar fi corelarea ansamblului de lecturi posibile : opera în echilibrul totalității sale ? Și cum dispozitivele, conexiunile, figurile operei nu sînt nimic altceva decît acte, vîclenii, trucuri, intenții și împliniri, analiza structurilor obiective trece în mod natural printr-o psihologie a creației. A mima actul creației și a trasa desenul cristalizărilor la care ajunge : știind că opera este un eveniment al limbajului, critica poate avea altă ambiție ?

Pericolul care amenință critica nu mai vine acum din eroarea ei : în mod paradoxal vine din adevărul ei. Propria sa mișcare o poartă către o perfecțiune în care își pierde obiectul cu atît mai mult cu cît crede a-l pătrunde e mai bine. Ea înlo-

cuiește realitatea operei cu un adevăr care este o iluzie a cunoașterii, fascinația perspicacității sale. Procesul creator nu se lasă reconstituit. Și opera pe care o postulează o analiză exhaustivă a structurilor, *opera-obiect*, nu există.

Iremediabil este eșecul pe care siguranța ei, progresul ei chiar, îl produce... Inteligența care ia parte la reconstituirea gestului creator nu se supune aceleiași mișcări ca și gestul : îi conferă o natură străină. Opera urmează drumuri întîmplătoare, ea este bîjbîială prin întuneric, geneză haotică, dezordine. Analiza de reconstituire se orientează după imaginea unei finalități conștiente, concepe creația ca pe o execuție progresivă a unui proiect, și fiecare succes al anchetei i se pare că certifică prezența unei ordini cu atît mai imperioase cu cît opera este mai reușită. Pornind de la un monument terminat și admirabil, ea vede în procesul creator cauzalitatea teleologică a reprezentării sale. Adunînd notele, bruioanele, schițele, carnetele, „paletele" scriitorului, criticul stă în fața operei așa cum stă în fața naturii, filozoful armoniilor prestabilite. Ceea ce a fost o aventură extrem de riscată, o succesiune de întîlniri pe care nimic nu le-a garantat, devine un demers infailibil și lucid în care totul dă roade, în care totul se condiționează și se rotunjește. Pentru că analiza pleacă de la opera împlinită și, confundînd puterea ei cu o fictivă perfecțiune, nu încetează să proiecteze în fața ei imaginea acestei opere finite pe care o cunoaște dar pe care scriitorul nu o cunoștea. Fiind un drum spre necunoscut, creația nu poate fi reconstituită.

Stendhal mărturisește lui Balzac — care-i reproșează acest lucru — că este incapabil să facă planuri. Dar cine va spune că romanele lui Balzac sînt executarea planurilor în care crede el că excelează ? Ceea ce intră în compoziția unei creații autentice a fost descoperit, și nu voit. E cale lungă de la este-

tica lui Hugo, Balzac sau Racine pînă la opera lor : dar poezia lucidă a lui Baudelaire sau Mallarmé este ea oare imaginea poeticii lor ? Opera nu încetează să depășească, să piardă, adesea să recuze intențiile ei. A crede că poți să o reconstitui, plecînd de la urmele pe care le lasă despre ea însăși, înseamnă a vedea o intenție în fiecare din ele, iar ansamblul ca un proiect realizat.

Totul se luminează, cînd Dostoievski întîlnește numele lui Stavroghin, cînd Stendhal vede Italia contemporană ca pe un decor al cronicii familiei Farnese, cînd James pune mîna pe tehnica „reflectoarelor", cînd Nerval găsește pe „Eu" în drumul obscur al poemului său, cînd Kafka îl găsește pe *Er* în locul lui *Ich*... Întîmplare fericită, întîmplare fecundă care dă operei elanul pe care, fără ea, nu l-ar fi avut. Dar dacă creația este întîmplătoare, ea este și o vastă risipă de posibilități, o serie de abandonuri. Dacă cuvîntul pe care-l descoperim în carnetul romancierului sau poetului este întotdeauna o întîlnire și niciodată suportul unei finalități intenționale pe care ar duce-o la îndeplinire, el este departe de a fi întotdeauna un element, o etapă a creației. Adesea, nu-i decît un gest de invocare, o provocare, o bătaie într-o ușă pe care n-o deschide. Cuvintele pe care le surprindem în schițe sînt bucăți de cremene pentru a aprinde focul : dar nimic nu spune că acestea sînt bucăți de cremene veritabilă. Nimic nu ne asigură că schița dezvăluie punctele prin care trece curba operei. Nimic nu garantează că punctele adevărate nu rămîn necunoscute.

Se poate ca nenorocul să fie atît de punctual ? Se înțelege de la sine că analiza reconstitutivă atinge elemente autentice, pe care o recenzie estetică a structurilor are dreptul să le pună în valoare. Dar adevărul la care ajungem este întotdeauna parțial și urmează să fie interpretat. Orice succes al nostru are de ce să ne pună pe gînduri. Puterea

pe care opera o exercită există în ea sub formă de structuri care sînt pe drept reperabile : dar structurile odată descoperite, dîndu-ne în cel mai înalt grad sentimentul că am ţintit bine, sînt oare într-adevăr acelea care acţionează în modul cel mai imperios, şi care declanşează mişcarea noastră de investigaţie ? Confuzie poate iremediabilă între realitatea operei şi imaginea noastră despre adevărul ei ! Ceea ce este mai eficace este şi ceea ce-i mai ascuns ; ceea ce este mai evident este şi ceea ce-i mai zadarnic. Reperăm în primul rînd dispozitivele voite de autor sau cele pe care, fără să vrea, cel puţin le recunoaşte şi le subliniază. Ce reprezintă aceste date ale unei gîndiri tehnice faţă de existenţa profundă a operei ? Surprindem o aliteraţie pe care poetul, dacă n-a urmărit-o, a aplaudat-o : deţine ea secretul versului ? Acest joc de silabe lungi şi scurte, dă el valoarea frazei ? Regăsim cu mare greutate în romanele lui Balzac obiectul comentariilor şi efectul intenţiilor sale. Dar este adevărat că structurile de compoziţie pe care le-a degajat Maurice Bardèche există într-adevăr în *Comedia umană ;* este mai puţin sigur că ele ne dezvăluie puterea ei. Gîndirea noastră tehnicistă le valorifică deoarece ele corespund pe deplin unui anume schematism al compoziţiei exemplare pe care este normal să-l concepem. Citindu-l pe Balzac, sîntem sensibili la o iradiaţie confuză în care procedeele reperabile de compoziţie nu joacă, poate, un rol mai mare decît, în elanul unei îmbrăţişări, scheletul fiinţei iubite.

Mai degrabă decît să descopere un obiect real, investigaţia noastră creează un obiect fictiv — şi cu atît mai fictiv cu cît ea este mai pătrunzătoare. Cu atît mai fictiv, de asemeni, cu cît opera este mai sus. Căci există într-adevăr o categorie de opere căreia analiza i se potriveşte : opera fabricată care confundă frumuseţea cu perfecţiunea, modelul care nu lasă

nimic de dorit, imobil în echilibrul structurilor sale, unde nimic nu este întîmplător sau fără legătură. Dar care capodoperă este un model pentru o altă capodoperă ?

Opera autentică este o viață, nu un obiect. Mișcarea creației — acest drum întîmplător spre necunoscut, spre o depășire mereu imprevizibilă — este totodată și mișcarea prin care creația devine vizibilă pentru noi. Deschiderea pe care ea o reprezintă pentru noi pare să-și amintească de deschiderea ei însăși : ca și cum nu s-ar fi încheiat, decît ca să se deschidă la infinit. Ceea ce acționează asupra noastră se află într-adevăr în ea : dar cu mult mai puțin sub formă de structuri reperabile, decît sub formă de *expresii*, care ba se șterg, ba ies la iveală, așternîndu-se peste ea ca peste un chip viu. Și opera, ca și obrazul, nu are o schemă care să fixeze și să epuizeze sursa expresiilor sale posibile.

Se cunoaște analiza ambiguității poetice care i-a permis lui Empson să depășească spiritul pozitivismului logic impregnat în opera maestrului său, Richards, și în ansamblul *New Criticism*-ului. Dacă versul lui Shakespeare :

„Bare ruined choirs, where late the sweet birds song" [3].

comportă după comentariul său, o duzină de interpretări posibile, reiese nu numai că metafora este altceva decît expresia unei experiențe existențiale determinate, dar că și opera, eveniment ireductibil al limbajului, este mult mai puțin un obiect fixat în structurile sale și mai mult un fel de vibrație indefinită, un spațiu esențialmente deschis, care culege roade și exercită o influență întotdeauna mult dincolo de ceea ce este posibil să recenzezi. Ambiguitatea ei nu este altceva decît această deschidere. Univers cu un soare care nu apune, dar care-l luminează întotdeauna

numai parțial, opera, rostogolindu-se în spațiile infinite ale Istoriei, oferă alternativ zonele ei de umbră și zonele ei de lumină...

Destinul operei aduce un fel de prelungire a vieții sale care a coincis cu timpul creației. Opera și contemplatorul ei aparțin aceleiași specii, care este aceea a timpului. Opera este ca un chip omenesc, nefixat și ambiguu, mereu deplasat puțin dincolo de el însuși, viu pentru că răspunde altor vieți. Întrebările noastre o descoperă : coexistența cu alte opere o modifică : o vedem prin intermediul problemelor noastre și de asemenea prin intermediul Muzeului nostru imaginar. A o închide în experiența insulară a eului sau în rețeaua structurilor sale înseamnă întotdeauna a o smulge acelei istorii, acelui timp, acelui *altcuiva* cărora ea le aparține. Dar interpretările succesive o transformă mai puțin decît o revelează : și se cade să precizăm limita care desparte un miraj de o percepție. Bucuria sau tristețea citită în ochii cuiva este un răspuns dat nouă înșine, dar un răspuns care depune mărturie despre altcineva.

Iluziile unei anumite forme de analiză nu justifică un impresionism care ne lămurește asupra lectorului, nu asupra operei. Ele nu ne condamnă la mutismul unei participări mistice. De la operă la noi, raportul este de *percepție*. Dar este vorba de o percepție momentană și deschisă : de percepția viului de către vii. Cu opera în față, nu poți decît să încerci a lega un *anume* aspect al ei de o *anume* manifestare a puterii sale. Să ne ferim însă de a vedea în aspectul eficace o structură, cînd este mai degrabă vorba de o „expresie", de un gest, de forma prin care se proiectează în afară momentul unei vitalități. A fi cît mai aproape de operă înseamnă a rămîne în zona de animație în care viața noastră răspunde vieții operei, în care viața operei răspunde vieții noastre. În realitate, înseamnă a o

părăsi dacă ne scufundăm în ea atît de adînc încît, ca să-i descoperim scheletul, pierdem din vedere iradiația ei exterioară. Trebuie să o lăsăm să trăiască și, pentru asta, să stăm foarte aproape de ea, dar în afară. Dacă opera este mai puțin conexiunea structurilor sale decît ansamblul virtual al vibrațiilor pe care le emite, adevăratul contact, trebuie s-o spunem, este un *contact superficial*.

Georges Poulet îmi reproșa odată că am acordat judecății, în experiența estetică, o importanță, după el, inadmisibilă, judecata adîncind o distanță acolo unde este nevoie de coincidența unei comprehensiuni. Dar eu cred că exterioritatea judecății respectă opera mai bine decît interioritatea comprehensiunii. Fără îndoială, va fi nevoie de un alt cuvînt decît *judecată*. Dar cum să numești această experiență complexă și fără asemănare care este emoția cunoașterii, activitate totală a spiritului și mișcare a sensibilității sub fulgerul unei revelații ? Este vorba despre o emoție revelatoare (și operele care nu înseamnă nimic, tocmai, nu revelează nimic : sînt față de marile opere ca un decor cu falsă perspectivă față de un ansamblu cu trei dimensiuni, căruia nu încetăm să-i dăm ocol), dar revelatoare într-o lumină care implică și suscită intervenția spiritului : nu mai puțin decît „gustul" nostru, poziția noastră în timp, cunoașterea altor opere, facultatea de a confrunta și de a estima. Opera este mai mult forța decît profunzimea sau scheletul ei. Ceea ce eu numesc a judeca — sau a admira — nu înseamnă altceva decît înclinare în fața acestei forțe.

Părtinitor, parțial, precar, incomplet, actul lecturii este, fără îndoială, mai fidel decît orice tentativă de aprofundare sau de epuizare. Supus îngustimii lui aici și acum — îngustimii trăite — actul lecturii face dreptate unei opere care este o

viață ambiguă și netotalizabilă, care nu se dezvăluie decît manifestîndu-se așa cum noi înșine ne dezvăluim în comportare și cuvînt și nu în repaosul care ar întruni toate calitățile noastre. Ceea ce s-a spus mai bun și mai exact despre o operă, nu este oare ceea ce s-a spus în momentul emoției unei lecturi, în scurta fulgerare a unei lucidități care încă mai reține căldura contactului ? Studiul care încearcă să recenzeze toate aspectele și să le ordoneze într-o imagine esențială ne impresionează mai puțin și-și atinge mai puțin și obiectul, decît cele cîteva cuvinte prin care Baudelaire spune despre Balzac iar Claudel despre Rimbaud ceea ce au simțit și numai ceea ce au simțit în momentul cînd au închis cartea. Fără îndoială, existența operelor justifică din plin și alte demersuri. Lecturile particulare cheamă o totalizare a lecturilor ca și o reflecție estetică în căutarea liniilor, clivajelor, planurilor în care converg, poate, toate aceste profile întrezărite. Poți să scrii o carte despre un autor ; poți să scrii cărți despre literatură. Dar nu poți să faci asta fără să iei o oarecare distanță în raport cu opera însăși, fără să părăsești zona ei de magnetism, fără să înlocuiești forța ei, ființa ei cu noțiunea ei sau cu noțiunea de literatură. Poți să gîndești că critica totalizantă și estetica sînt mai mult decît momente secunde, mai mult decît consecințe îndepărtate ale actului lecturii. Pentru că amintirea lecturilor precedente, cunoașterea autorului de către noi, intervin în fiecare operație de lectură, pentru că reflecția estetică, oricît de puțin s-ar manifesta, furnizează lecturii o pre-luciditate, o metodologie, ar fi aici de descris o întreagă dialectică. Dar actul lecturii este momentul de adevăr în care se împlinește experiența operei : experiența care susține critica totalizantă și reflecția estetică, momentul care le este întotdeauna anterior chiar atunci cînd — conform dialecticii suge-

rate — trage de pe urma lor foloase. Despre viața deschisă a operei, nimic nu depune, în cele din urmă, o mărturie mai autentică decît aproximarea cea mai simplă : viața deschisă a unei lecturi.

NOTE

1 Purtător de sens, în engleză, în orig.

2 Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, în rom. de Valentin și Liana Atanasiu, Univers, 1976, p. 7-9.

3 Shakespeare, *Sonetul* 73, versul 4 : „Bolți pustii și ruinate sub care pînă de curînd cîntau gingașe păsărele" (trad. mss. de Andrei Deleanu).

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DESPRE O NOUĂ TRADIȚIE

OPERELE NU VORBESC NUMAI LIMBAJUL timpului lor : dar ele vorbesc *în primul rînd* acest limbaj. Așa după cum există, după altitudine, nivele distincte de vegetație, arta fiecărei epoci și a fiecărei culturi este supusă și ea particularităților unei anumite forme : tocmai aceea a vieții. Dacă am întîlni plopi la o mie de metri altitudine și brazi la trei sute de metri, am crede că Geniul Rău a plantat pentru a ne duce la pierzanie, arbori artificiali. Formele care, într-o epocă și într-o cultură dată, se despart de vegetația naturală ca să întîlnească (sau cel puțin pentru a încerca să întîlnească) aparențele unei vegetații anterioare sînt, în genere, forme artificiale.

Prima condiție a experienței estetice — experiență prin care operele se manifestă — este așadar un fel de acomodare datorită căreia privirea ajunge să sesizeze ceea ce este viu, să discearnă formele care întreține cu actualitatea lor — cu timpul care a fost acela al actualității lor — o relație de la plantă la sol și climă.

Această acomodare a privirii nu face decît să reconstituie însuși procesul de creație : artistul luptînd să degaje dintr-o confuzie prezentă formele care pot să-i convină. Căci, oricare ar fi importanța relației care leagă creația de formele ce o preced (și care este, pentru artistul cu adevărat mare, o relație de refuz), această relație nu are sens decît în funcție de o alta mai profundă : aceea care leagă artistul de o experiență care-i apare ca o

prezență mută. Gestul creator este solicitat în mod direct mai puțin de golul lăsat de către istoria anterioară cît de plinul unei vieți noi care nu și-a găsit încă expresia : plenitudine apărînd ca un exces revărsat, care depășește ceea ce a existat anterior și apare acum, grație acestui exces, ca o lacună. Din punct de vedere psihologic, artistul are, fără îndoială, sentimentul că se întemeiază pe acel *nu* pe care-l opune predecesorilor : dar acest *nu* este conștiința unui *da*, prin care el promite unei experiențe actuale înfățișarea pe care aceasta o așteaptă.

Istoricitatea fundamentală a operei de artă a fost mascată de clasicism care s-a considerat pe sine aplicare a unor legi eterne, deși nici el nu este altceva decît invenție a unei forme noi, legată de un context istoric care a avut, printre caracteristicile lui tranzitorii, și pe aceea de a crede în atemporal. Dar din secolul al XVIII-lea pînă în zilele noastre, conștiința temporalității artistice nu încetează să se formeze și să se afirme. „Plăcerea pe care o aflăm în redarea prezentului ține nu numai de frumusețea în care poate fi el învesmîntat, ci și de calitatea sa esențială de prezent“ [1], scrie Baudelaire. În acest sens, Baudelaire, Zola, Breton vor spune despre opera romantică (adică modernă), despre romanul naturalist, despre poemul suprarealist, că trebuie să fie cît mai romantice, mai naturaliste, mai suprarealiste... Fiecare mare artist modern a fost conștient că inventează o formă care este în același timp un răspuns dat timpului în care a trăit.

Dar, această formă nouă — deci istorică, tranzitorie — pe care o inventează, el o resimte în mod contradictoriu ca pe o formă definitivă, atingînd limitele artei. Baudelaire caută în același timp modernitatea și infailibilitatea poetică, absolutul. Și toți eroii artei moderne, după el, în mod mai mult

sau mai puțin conștient, se vor în același timp actuali și definitivi. Iluzie a creației, neputință sau refuz de a imagina altceva decît ceea ce ești ? Este vorba mai degrabă de intuiția ambivalenței operei — despre care încă Baudelaire afirmă că posedă două elemente : un element tranzitoriu și unul etern [2]. Căci dacă nu sînt vii decît operele care sînt în același timp un răspuns dat vieții, dacă viața este un fel de prag absolut, nu toate operele vii sînt însă egale între ele : viața nu este un prag valoric. În interiorul operelor vii funcționează un limbaj a cărui putere de ierarhizare provine din faptul că este capabil să slujească cu aceeași indiferență toate viețile. Un poem de Rimbaud, o pînză de Klee sînt în asemenea măsură răspunsuri date unei istoricități încît devin inaccesibile dacă nu recunoaștem această istoricitate : dar nu devin mai puțin inaccesibile dacă ne lipsește cheia limbajului care este, înainte ca și după, limbajul poeziei și al picturii. Arta, care reflectă în același timp metamorfoza ființei istorice și constantele unui limbaj transistoric, rămîne străină atît celui care nu ține seama de istoricitatea omului cît și celui care ignoră transistoricitatea limbajului său.

Neînțelegerile și confuziile nu provin numai din inaptitudinea de a asculta limbajul fundamental al artei : ele provin — poate chiar într-o măsură mai mare — și din dificultatea de a realiza temporalitatea operelor. Ar trebui descrise în amănunt iluziile optice, mirajele pe care o asemenea încercare le include. Și epoca noastră care este în același timp o epocă a saloanelor și muzeelor, a ziarelor și bibliotecilor, care acordă un loc privilegiat actualității, adunînd în același timp moștenirea secolelor și a planetei întregi, întîmpină în mod special această greutate. Într-adevăr, cînd timpul operei nu este cel al judecății, cînd opera aparține trecutului, riscăm să proiectăm asupra acelui timp valorile pre-

zentului. Așa se face că s-a înșelat clasicismul tot atît de mult asupra antichității pe care o credea modelul său, cît și asupra artei medievale pe care o socotea o rătăcire. Epoca noastră deformează și ea atunci cînd își găsește precursorii în artele neclasice. Nedreptate, naivitate a vieții care-l împinge pe Zola să cîntărească un Balzac sau un Stendhal cu cîntarul naturalismului, iar pe Breton să cîntărească întreaga literatură cu cîntarul suprarealismului. Și se întîmplă ca Sartre care, ca marxist, ar trebui să fie istoric, să condamne formele trecutului în numele unei forme vii pe care o ia drept lege eternă : reproșîndu-i lui Balzac (prin intermediul lui Mauriac) că nu scrie ca Dos Passos, lui Tițian că nu pictează ca Lapoujade... Trăim epoca noastră, nu trăim trecutul. Dar, greșind în sens invers, opunem adesea operei actuale o judecată elaborată de către trecut : se întîmplă să trăim vremea de azi fără să o gîndim și să gîndim vremea de ieri și de alaltăieri fără să o trăim : confuzia academică face în alt sens dovada acestei disjuncții dintre conștiință și ființă. A nu reține din trecut decît ceea ce este actualizabil, din actual decît ceea ce este tradițional : iată cele două erori între care clarviziunea estetică își caută drumul ei dificil...

Se întîmplă de asemenea, uneori să fii constrîns a susține că o artă contemporană există chiar pe locul pe care se află, și care, dacă ea nu l-ar ocupa, ar rămîne gol. Alteori trebuie să repeți surzilor că arta contemporană este tocmai aceea care nu seamănă cu formele anterioare, aceea care n-ar putea fi repetarea superficial revizuită a acestor forme. Poți să nu îndrăgești ceea ce trăiește ; poți să nu îndrăgești timpul tău ; poți să nu te îndrăgești pe tine însuți. Dar nu poți să confunzi ceea ce trăiește cu ceea ce supraviețuiește. Dacă se aduc încă aproape tot atîtea obiecții cîte elogii artei contem-

porane, critica are același obiect ca și elogiul : a-duce în aceeași măsură un omagiu prezenței sale. În mod stupid sau ipocrit, se sugerează că această artă este o mistificare ; nu fără perspicacitate — și din perspectivă hegeliană — se susține că este o extenuare, ultima rază a unui soare care apune.

Dar putem sfida detractorii cerîndu-le să definească o altă formă vie care ar putea lua locul acesteia. Afirmația că există o artă contemporană, adică un stil comun în care se întîlnesc mai mult sau mai puțin pe ascuns opere care pot uneori să capete aparențe contrarii, un stil care a invadat în mod simultan sau succesiv (uneori chiar cu decalaje cronologice considerabile) domeniile cele mai diverse, nu mai are nevoie să fie dovedită și este mai bine să o depășim imediat în sensul analizei descriptive. Și asta în ciuda faptului că un asemenea stil a cărui existență este evidentă, nu este ușor de definit — nu atît din pricina elementelor disparate și a decalajelor, cît din pricina faptului că și el face parte din acele oglinzi în care viața noastră actuală nu a încetat încă să se reflecte.

Unde începe arta acestui timp, cînd apar primele licăriri ale luminilor ei ? În secolul al XIX-lea (și chiar din secolul al XVIII-lea pînă în secolul al XIX-lea) evoluția este continuă, în sensul că fiecare moment important ne apropie de actualitatea noastră. Totul pregătește nașterea noastră. Dar din momentul în care devine evidentă, această naștere permite să raportăm la trecut ceea ce totuși se împlinește în prezent. Nașterea transformă o evoluție într-o mutație.

Romantismul se îndreaptă spre arta modernă și Baudelaire confundă în mod profetic romantism și modernitate. Dar ceea ce a adus într-adevăr romantismul artei moderne, nu se vede decît atunci

cînd această artă devine destul de puternică pentru a despărți apele romantice într-un flux și un reflux. În romantism, în realism, ca și în pictura impresionistă, există atît ceea ce arta modernă va adopta cît și ceea ce ea va respinge.

Ce va adopta? În esență, deschiderea către o realitate ale cărei aspecte par echivalente, și care nu are altă structură decît aceea a experienței trăite. Declarînd că nu există un fruct oprit în grădina poeziei [3], Hugo respinge viziunea ierarhizantă și selectivă asupra realului care este viziunea clasică, așa cum va face și Flaubert care pune un semn de egalitate între Yvetot și Constantinopol [4] sau Zola care scrie că certurile muncitorilor de pe bulevard echivalează cu disputele dintre eroii lui Homer [5]. Impresionismul, înlocuind peisajele privilegiate, frecventate de zeii care se plimbă printre ruine, cu cîrciumile de pe malul Marnei, merge în același sens : formele anterioare apariției specifice a artei moderne sînt cu atît mai moderne cu cît se inspiră mai mult din senzația trăită și cu atît mai puțin moderne cu cît se referă la o altă ordine... Dacă poemele lui Baudelaire sînt mai moderne decît cele ale lui Lamartine sau Hugo, lucrul se datorește faptului că ele tind să înregistreze senzații care n-au altă legătură între ele decît prospețimea lor. *Le Lac*, *Tristesse d'Olympio* impun senzațiilor ordinea unui discurs, a unei meditații, a unei povestiri biografice : *Le Balcon*, poezie care mult timp a părut obscură, întrețese, cel puțin în mod parțial, senzațiile trăite, relevă corespondența lor. Prin ce este un tablou impresionist — sau un tablou de Manet — mai modern decît un tablou de Delacroix ? Penumbra lui Delacroix, care presupune atelierul — conține parcă umbra unei memorii care dispune senzațiile după firul unei povestiri, al unui gînd, în timp ce pictura luminoasă, în aer liber, nu este decît o pînză umflată de vîntul unei întîlniri

concrete. Prin ce este Stendhal mai modern decît Balzac ? Răspunsul se află în studiul pe care autorul *Comediei umane* l-a scris despre *Mănăstirea din Parma.*

Cu Stendhal apare poate pentru prima oară tehnica pe care Georges Blin o numește *restrîngerea cîmpului,* care interzice naratorului să se reverse dincolo de cîmpul conștiinței actuale a unui personaj *în situație.* Bătălia de la Waterloo este mai mult decît o critică a emfazei romantice ori o demistificare a istoriei : este exemplul unui realism consecvent. Or, realul, dezordinea senzațiilor, par un adevărat haos, ceva ininteligibil pentru gîndire. De aceea Balzac, admirînd *Mănăstirea,* o găsește totuși obscură :

„Dacă textul mi s-a părut confuz la prima lectură, aceeași impresie o vor avea și cititorii, și în acest caz, evident, cartea duce lipsă de metodă ; dl. Beyle a expus desigur evenimentele așa cum s-au petrecut sau așa cum ar fi trebuit să se petreacă, dar a comis în dispunerea faptelor greșeala pe care o fac unii autori luînd un subiect adevărat în natură dar neadevărat în artă. Văzînd un peisaj, un mare pictor se va feri să-l copieze în mod servil, el ne datorează mai puțin litera decît spiritul. Astfel, în maniera lui simplă, naivă și fără pregătirea de a povesti, dl. Beyle a riscat să pară confuz“ [6].

Balzac știe foarte bine că perspectiva narațiunii sale este fictivă, că nu este identică cu aceea a vieții. Dar nu crede că romanul trebuie să ne cufunde în țesutul obscur al experienței imediate. Ca și romantismul, Balzac este modern pentru că deschide romanul său tuturor aspectelor realului. Dar el se opune artei moderne și lui Stendhal — cam în felul în care Dostoievski se opune lui Tolstoi — în măsura în care supune această totalitate unei ordini preconcepute : aceea a unei povestiri care

există — și există pînă la deznodămînt — înainte de a apărea primele ei elemente, aceea a unei gîndiri care așteaptă ca ansamblul episoadelor să o ilustreze și să o demonstreze.

Dar, oare nu părăsirea realismului este certificatul de naștere al artei moderne ? Dacă Baudelaire, Stendhal, impresioniștii, par moderni în raport cu Lamartine, Balzac sau Delacroix, în raport cu Mallarmé, Joyce, Cezanne, ei par tradiționali. Înlocuind reprezentarea ierarhizată și selectivă cu confuzia senzațiilor trăite, precursorii artei moderne au modificat conținutul artei dar n-au alterat relația dintre gestul creator și conținutul lui. Tocmai această relație pare să o modifice arta modernă. Odată cu arta modernă, gestul creator al artistului, momentul de ruptură, apare într-o nouă lumină.

Există o conștiință modernă a artei care, confruntată cu conștiința ce o precede, ne sugerează că o artă de creație a înlocuit o artă de expresie. Înainte de arta modernă, opera pare expresia unei experiențe anterioare — indiferent dacă această experiență este aceea a unei percepții elaborate, a unei construcții a rațiunii și a culturii, sau aceea a unei trăiri spontane. În orice caz, opera redă ceea ce a fost conceput sau trăit așa încît a trece de la experiență la operă înseamnă a pune în aplicare o tehnică. Pentru arta modernă, opera nu este expresie, ci creație : ea scoate la iveală ceea ce nu a fost văzut înainte de ea, formează în loc să reflecte. În timpul trecerii de la experiență la operă are loc de aici înainte, evenimentul unei creații. Așa încît artistul modern este primul care poate înțelege întreaga dificultate, și, chiar, imposibilitatea realizării operei. „Ceea ce este bine gîndit, poate fi exprimat în mod clar", spune Boileau. „Fiți oameni, veți fi artiști", spune romantismul. Cînd ar-

tistul tradiţional începe să-şi scrie opera, el n-are mîinile goale. Artistul modern, însă are mîinile goale. Şi le întinde către muza neputinţei.

Cel puţin aceasta este concepţia pe care arta modernă o are despre ea însăşi. La drept vorbind, diferenţa este mai mică decît se crede. Gestul creator, pentru Racine sau Poussin, este în profunzime acelaşi ca şi pentru Mallarmé sau Cezanne. Creaţia clasică nu este execuţia tehnică a unei percepţii prealabile : orice artă mare scoate la iveală ceva care înainte nu exista [7]. Dar ceea ce arta tradiţională creează este în aparenţă atît de aproape de ceea ce vede ea încît chiar atunci cînd se află suspendată în vidul limbajului, sentimentul unui punct de sprijin nu o părăseşte : şi ceea ce aduce individul este în aparenţă atît de aproape de o gîndire şi de o percepţie comună, încît el rămîne aproape indiferent la particularitatea care îl defineşte totuşi în mod hotărîtor. Gestul creator nu poate să pară acelaşi, şi atunci cînd este legat de un real care trebuie abia creat, şi atunci cînd este legat de un real existent. De aceea estetica tradiţională — (cea romantică nu mai puţin decît cea clasică) fie că pune accentul pe idealizare sau pe imitaţie, pe transpunere sau pe exactitate, nesocoteşte în actul creator acest aspect de abstracţie radicală pe care estetica modernă, cu orgoliu şi cu groază, îl va descoperi.

În pictură, impresionismul corespunde acestui moment ambiguu în care arta este considerată în teorie un realism iar în practică se pregăteşte să devină o abstracţie. Impresionismul este proiecţia imediată a unei viziuni şi crede a contribui prin această funcţie de expresie, deşi mărturie a unei trăiri individuale, la cunoaşterea ştiinţifică a percepţiei vizuale : dar, în acelaşi timp, el adună pe pînză elementele unei muzici picturale care cere o autonomie pe care nu o va putea căpăta decît din

vidul realului. Zola, în critica sa de artă, va fi receptiv față de acest realism, dar orb (sau ostil) față de pretenția de autonomie. Elogiul pe care-l aduce lui Manet și impresioniștilor se referea la o concepție tradițională despre artă : ei sînt mari pentru că au exprimat ceea ce au trăit, sinceritatea unei vieți moderne. Opera este un aspect al creației văzut prin prisma unui temperament. Dar temperamentul modern, ca și inteligența clasică, are drept limită chiar aspectul realului. În acest sens, Zola critica post-impresioniștii Salonului din 1896, pentru că pictează „femei multicolore, peisaje violete și cai portocalii". Zola, care l-a înțeles pe Manet, nu l-a înțeles pe Cézanne, nici ceea ce poate, din opera lui Manet, să ducă spre Cézanne.

Flaubert l-ar fi putut înțelege pe Cézanne : și nimeni în istoria literaturii moderne nu ne face să sesizăm mai bine apariția momentului abstracției. Din romantismul și din realismul — pe care criticii le discern în opera lui — ce reține el altceva decît virtualitatea și nulitatea oricărui subiect ? „Nu există nici subiecte frumoase, nici subiecte urîte, și din punctul de vedere al artei pure s-ar putea stabili aproape ca o axiomă că nu există nici unul, stilul fiind prin el însuși un mod absolut de a vedea lucrurile." De la ce va porni arta dacă nu de la vid, de la nimic ? „Ceea ce mi se pare frumos, ceea ce aș vrea să fac, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, o carte care s-ar susține de la sine, prin forța internă a stilului așa cum stă pămîntul în aer, fără să fie susținut, o carte care aproape n-ar avea subiect, sau măcar în care subiectul ar fi aproape invizibil, dacă așa ceva se poate".

Surprinzător pasaj din scrisoarea către Louise Colet din 16 ianuarie 1852, și căruia îi răspund toate textele în care se formulează estetica modernă a abstracției ; cele în care Baudelaire, înlăturînd ereziile didacticismului, ale pasiunii, ale mo-

ralei, ale adevărului, consacră poezia imaginației, regina aptitudinilor — care se înfățișează ca un travaliu de recompunere a lumii ; în care Rimbaud cere „eliberarea visată" dincolo de care nu vom mai găsi nimic din „aparențele actuale" ; în care Mallarmé cere să fie cedată „cuvintelor inițiativa" ; cele, de asemeni, în care Henry James deosebește logica artei de aceea a vieții, în care Joyce declară că singura grijă este ordinea cuvintelor în frază, în care Cézanne definește pictura drept „logică colorată".

În această estetică a abstracției putem vedea, împreună cu Valéry, instituirea unui limbaj pur, producător al unui farmec fără referință, susceptibil să dobîndească un fel de universalitate și de impersonalitate matematică. Dimpotrivă, cu Malraux care continuă interpretarea hegeliană a artei romantice ca artă a subiectivității, putem vedea în ea un moment în care singurul obiect al artei devine strălucitoarea semnătură a artistului. Ne este îngăduit să vedem în ea, împreună cu Blanchot, demonstrația unui vid, a unui neant în fața căruia artistul nu este decît un anonim relevant. Existențialismul (și ansamblul gîndirii contemporane care divinizează practica omului) vede aici, dimpotrivă, dovada că prin intermediul omului vin pe lume valorile. Nu-i nimic : arta modernă tinde să se definească prin acest gest al abstractizării. Ea apare ca o *poïen* ce nu are alt obiect decît pe ea însăși, extrăgînd din ea însăși — în sfîrșit și pentru prima dată — materia ei exclusivă, spațiul ei.

Și totuși, dacă arta modernă găsește în momentul abstracției, momentul ei decisiv, ea este, ca origine și ca finalitate, exact opusul unei arte abstracte. Abstracția nu este decît faza dialectică a punerii în paranteză a realului, între experiența realului și noua lui structurare.

Pictură, poezie, roman : dacă o impresie dominantă se desprinde din toate domeniile artei contemporane, nu este oare tocmai aceea a unei *încărcături sporite* de real ? Poate nu recunoaștem aici lumea : dar o regăsim în întregime.

Raportul cu realitatea a unor curente ca impresionismul și cubismul este destul de evident. Impresionismul vrea să rețină senzația de lumină și acordă atenție artistică peisajelor cotidiene. Cubismul, care caută toate aspectele unui volum pe care percepția nu-l redă decît din profil și dă importanță artistică celor mai umile obiecte — pipa, ziarul — merge pînă acolo încît încorporează tabloului prin tehnica colajului, fragmente brute de realitate. Dar cubismul este considerat adesea un fel de moment clasic al picturii contemporane, prea repede întrerupt, după care începe eroarea abstracției. Este adevărat că pictura post-cubistă a rupt legătura cu lumea ? Se pare că existența de netăgăduit a unei picturi pur decorative și funcționale (care vorbește spectatorului dar fără să-i vorbească în același timp și despre mediul în care trăiesc atît artistul cît și spectatorul) are o vitalitate și o semnificație redusă în comparație cu aceea care caută, prin structură, să propună un nou spațiu sau care anexează, prin materie, sensibilitatea tactilă întorcîndu-se la realul cel mai ferm. Spațiul lui Estève, Bazaine, Vieira da Silva nu este mai abstract decît celebrarea solului pe care o datorăm lui Dubuffet. Unor căutări recente nu li se reproșează tocmai faptul că ajung la forme indistincte față de natură, că seamănă cu fotografiile unor galaxii, cu imaginea mărită a unei bucăți de scoarță de copac, cu o secțiune histologică ? Abstracția ne pîndește mai puțin, poate, decît confuzia cu realul brut. Cu alte cuvinte : momentul abstracției este depășit, căutarea unei restructurări este în curs. Sau mai degrabă : în așteptarea restructurării, cum abstracția nu este

decît o mediație implicită, noul real neorganizat ocupă locul vechii organizări a realului.

Îngerul de pază al poeziei moderne se numește puritate, dar acest înger veghează asupra unei încărcături zdrobitoare de realitate. Să nu mai insistăm asupra unor exemple prea ușoare și cu o valoare, dealtminteri, limitată : poezia modernistă a anilor '20, unanimismul, recenta poezie a angajării care stabilesc contactul cu realul la nivelul cel mai evident. Dar în întregimea ei, începînd de la romantism, poezia oferă spectacolul unui soi de invazie a realului. Mult mai mult decît creație a unui ireal poetic, lirismul modern este o recuperare creatoare a realului : o anume prozaizare îl definește mai bine decît abstracția purificatoare care marchează avatarul lui simbolist sau retoric. Dacă Baudelaire receptează în *Balconul* logica secretă a senzațiilor trăite, el deschide *Tablourile pariziene* curților de cazarmă în care sună deșteptarea și schelăriei noului Paris. Dereglarea sistematică a simțurilor îi îngăduie lui Rimbaud care respinge „foarte grețoasa poezie subiectivă", să recolteze mai multe senzații decît spicele dintr-un snop. Acolo unde tropul clasic nu reține decît un real filtrat și denaturat, imaginea modernă reclamă — în primul rînd — realul fără alegere, și fără transpunere. Fluxul metaforic este un mod de a reține realul : figura retorică un mod de a-l respinge. Suprarealismul este tendința de a lăsa lumea să intre fără filtrul conștiinței, o voință de a lăsa lumea să intre așa cum lasă o corabie găurită apa să pătrundă : și poezia modernă, într-un sens, este toată suprarealistă. Multiplicare, promovare a imaginii însoțită de o prozaizare a limbajului : începînd cu boneta roșie pusă de Hugo vechiului dicționar, ea continuă cu recitativul care la Apollinaire, Laforgue, Eliot, Lorca, Péguy, Claudel, împresoară și distruge metrul : mătură versul canonic. Poezia lui Verlaine

este o poezie-conversație, așa cum aceea a lui Prévert este o poezie de „vorbe".

În ceea ce privește romanul, mișcarea care-l desprinde de tradiția balzaciană și naturalistă nu-l desprinde cîtuși de puțin de realitate. Realismul lui Balzac sau Zola pare, dimpotrivă, un realism *abstract* față de noul realism. Fie că romanul modern urmărește, prin tehnica monologului interior, timpul trăit al unei conștiințe, fie că, roman al comportamentului, inventariază gesturile și obiectele unui personaj (ceea ce, din el, apare în lume și ceea ce, din lume, apare în el), în orice caz, realul este grija sa, realul pe care vrea să-l aproprieze în mod mai concret decît o făcea romanul tradițional. Scăpările care, în comparație cu romanul tradițional, definesc romanul modern sînt tocmai contrariul unui artificiu de abstracție. Roman dedramatizat, desindividualizat, nelocalizat, fără îndoială : nicidecum roman pur ! Deoarece categoriile înlăturate sînt tot atîtea forme *a priori*, care nu structurau cuprinderea romanescă decît mutilînd-o. Trebuia ca lumea să treacă printr-o intrigă, prin caractere, mediu, locuri : își pierdea astfel adevărul, cîștigînd o ordine. Cînd Gide se declară în *Falsificatorii de bani* împotriva „feliei de viață" naturaliste : „Aș vrea să nu tai deloc... aș vrea să bag tot în acest roman", el ne dezvăluie grija constantă a romanului modern : aceea a *totalității parțiale a faptului trăit* — care nu poate să fie simțită altundeva decît într-o conștiință integrată lumii.

Această postulare realistă, difuză în toată arta modernă, o întîlnim chiar la cei ce au pus în modul cel mai hotărît accentul pe momentul abstracției. Este oare chiar atît de sigur că puritatea mallarmeeană înseamnă sete de absență pură, voință de neant ? Să ne amintim declarația făcută lui Cazalis, în timp ce scrie *Irodiada* („toate cuvintele tre-

buie să se eclipseze în fața senzației") și definiția poeziei ca „explicație orfică a Pământului". Aici poezia este într-adevăr efort de luminare a sensului universului, firește nu reproducînd, în limitările și hazardul lor, formele existenței și ale percepției, ci mimînd ordinea lui, producînd prin limbaj o rețea de relații a cărei necesitate să fie echivalentă cu aceea invizibilă care-l susține. Sigur, cartea la care visează poetul nu este un microcosm, oglindă a macrocosmosului. Nu imaginației fizice, nu unui simbolism sensibil și literal le cere Mallarmé secretul lucrurilor, acest secret neputînd fi produs decît prin mișcarea autonomă, abstractă, a limbajului. Echivalent verbal și insensibil al lumii, poemul este totuși revelația acestei lumi a cărei necesitate o transportă și o imită pe un alt plan.

„A face o carte despre nimic" : spusele lui Flaubert ar putea aparține lui Mallarmé — și contextul operei îi dă o semnificație asemănătoare. Că la Flaubert este vorba de a atrage prin intermediul acestui nimic o prezență a realului pe care romantismul (limitînd realitatea la individ) sau realismul (limitînd-o la un subiect) nu o pot prinde, o dovedește omagiul pe care nu încetează să-l aducă celor ce sînt pentru el „adevărații maeștri" : cei „care reproduc universul care se reflectă în operele lor, scînteietor, variat, multiplu, ca un întreg cer ce se oglindește în mare cu toate stelele și cu tot azurul lui" [8] — Shakespeare, Michelangelo, Hugo. „De ce există un raport necesar între cuvîntul potrivit și cuvîntul muzical ?" se întreabă el. „De ce ajungi întotdeauna să faci un vers cînd te concentrezi foarte mult ? Legea numerelor conduce sentimentele și imaginile, și ceea ce pare a fi exteriorul este pur și simplu interiorul" [9]. Text decisiv în care-l vedem pe Flaubert așteptînd de la expresia desăvîrșită (cuvîntul muzical, versul) o revelație a realului (adecvarea cuvîntului, gîndirea). Intuiția unei iden-

tități între limbajul în postura lui cea mai plină de forță și realul în adevărul lui cel mai profund, certitudinea posibilității unui limbaj care „redă Ideea" : nimic altceva nu-l duce spre eliberare, anularea prealabilă a aparențelor. Pe baza acestei anulări începe opera, începe adică un efort de a compune detaliile observate, datele senzației, după o logică în care să apară ritmurile, structurile, unitatea secretă : o remodelare revelatoare a realității.

„Să dăm imaginea a ceea ce vedem, uitînd tot ceea ce a apărut în fața noastră", scrie Cézanne lui Émile Bernard. Aceeași dialectică de la real la nimic, de la nimic la restructurarea realului — dialectică eroică, descurajantă — smulge martirilor săi aceleași gemete : „Nu mai știu cum trebuie să faci ca să scrii", spune Flaubert. Și Cézanne : „Am multe neplăceri cu natura..."

Dacă arta timpului nostru se află în căutarea unei restructurări a realului, dacă realul este grija ei cea mare, ținta ei, să recunoaștem atunci că *ostentația artificiului* care indică prezența acestei arte, riscă să o disimuleze. Nerecunoscînd realul în structurile lui familiare este normal atunci să nu vedem în operă decît stilul artistului, semnătura lui.

Referindu-se la un dat anterior — existent ca atare în experiența comună — poemul sau tabloul tradițional, înainte de a fi poem de Lamartine sau tablou de Poussin, este tema trecerii timpului sau a ciobanilor din Arcadia, povestea unei iubiri sau imaginea unei păduri. Libertatea dobîndită în raport cu orice ordine prestabilită a realului pune în evidență puterea prin care artistul dispune cuvinte și forme după geniul lui propriu : sîntem atunci în fața unui poem de Mallarmé sau de René Char, a unui tablou de Klee sau de Miró — și atît. Chiar romanul — unde realitatea poate fi mai greu igno-

rată — scoate din ce în ce mai mult în evidență suveranitatea scriitorului. Atît de confuză este realitatea înregistrată încît ea ar fi irespirabilă, imperceptibilă, dacă n-ar fi ordonată de o formă care este tocmai stilul — de dispunere și de expresie — al romancierului : singurul reper fosforescent în cuprinsul acestei obscurități. Romancierul tradițional supune elementele povestirii sale unei inteligibilități impersonale, romancierul modern, cînd nu se mulțumește să recepteze senzația *brută*, dispune aceste elemente ca într-un desen ambiguu în care singura formă lizibilă este propriul lui chip. Balzac explică de ce Goriot sau Lucien se îndreaptă spre catastrofă ; Faulkner subliniază gesturile prin care face dintr-un haos un roman de Faulkner. Așa cum notează Gide în *Jurnalul falsificatorilor de bani*, romanul modern deformează atît de mult evenimentele încît îl constrînge pe cititor să le *restabilească :* „povestirea cere colaborarea lui pentru a se contura clar". Dar intervenția necesară a lectorului nu face decît să calce pe urmele intervenției originare a romancierului. Aceasta este una din trăsăturile caracteristice ale operei moderne care, pentru a fi înțeleasă în ordinea ei, trebuie să fie refăcută de către spectatorul complice și activ. Dar ceea ce el reface pare să fie operația libertății creatoare, nu modelul care o susține.

Joyce sau Faulkner n-au vrut așadar decît să scrie un roman de Joyce sau de Faulkner — adică : artistul modern nu vrea decît să afirme în fața vidului și non-sensului lumii că singurul sens este acela provenit din denunțarea arbitrariului strigător la cer care domnește ?

Într-adevăr, opera modernă poate să nu-și recunoască alt sens decît acela de a se constitui ca operă. Așa cum dispunerea riguroasă a unor tablouri pare să nu fie decît un mod personal de a ordona ceea

ce, în sine, nu are nici o ordine, — și sînt altele care se mulțumesc să fixeze traiectoria rapidă a unui gest ce, departe de a căuta să supună dezordinea, nu urmărește decît să-și semnaleze prezența fulgerînd în fața vidului — lecția cîtorva mari romane moderne nu stă în reducerea sensului existenței la posibilitatea pe care aceasta o oferă de a fi supusă, de a deveni literatură ? Nu este, în mod explicit, concluzia din *Timpul regăsit* și *Greața ?* Nu este în mod implicit concluzia lui Faulkner sau Céline, pentru că opera lor, identificînd lumea cu zgomotul, cu furia și cu noaptea nu poate să aibă alt sens decît acela al cuvîntului care denunță și separă ?

„Lumea este făcută ca să ducă la scrierea unei cărți frumoase", spune Mallarmé. Dar tot el spune despre poezie că este „explicația orfică a pămîntului". Chiar cei ce opun lumii un cuvînt denunțător au căutat un alt sens, un sens ontologic, și acest sens îi ajunge din urmă cînd cred că l-au respins. Chiar cînd realul nu-i decît un obiect de acuzare al cărui refuz dă naștere libertății limbajului, limbajul are un alt sens decît cel al libertății sale ; un sens care derivă din faptul că vine în atingere cu ceea ce denunță.

Glasul oricărei opere autentice este acela al marinarului de pe catarg : țipă că a văzut pămînt. Fatalitatea limbajului fiind aceea de a trezi la viață, cum poate vidul să-i fie lăcaș ? (Căci limbajul este legat de lume, dar nu în felul în care este o oglindă față de imaginea pe care o reflectă, ci așa cum este lumina față de ceea ce face să se vadă.) Conținutul este prin el însuși, un sens. Dar voința de sens poate să voiască mai mult : și ambiția artei moderne este de a ordona, de a structura ceea ce conține.

Dacă semnătura este, așa cum a fost întotdeauna, orgoliu, atunci este în primul rînd pentru că pro-

pune lumii un sens. Dar acest sens nu mai reflectă o certitudine anterioară și comună : el trebuie să fie produsul unui travaliu nou. Opera tradițională încarna în imagini particulare o semnificație preexistentă ; opera modernă caută în imagini o semnificație pe care propria sa operație trebuie să o compună. Exista odinioară o perspectivă privilegiată asupra lumii în interiorul căreia artistul juca jocul lui particular : joc disimulat, uneori imperceptibil, dar cu atît mai liber și mai personal cu cît era scutit de a pune totul în discuție. Astăzi, bogăția și contradicțiile realului în evoluție, ale unui real în expansiune, ale unui real de nerecunoscut, au distrus orice perspectivă privilegiată : și, deși opera modernă caută să propună o ordine în această dezordine, dat fiind că noi nu vedem imaginea comună și decisivă căreia îi închină travaliul ei, asemeni unei obscure rugăciuni, ea lasă la vedere numai libertatea și abstracția ei. Libertatea trăiește acum în centru pe cînd altădată trăia la margine. Libertatea modernă începe printr-o căutare a realului : libertatea clasică începea de la poziția ei. Dar mai mult decît afirmația implicită, căutarea nu-și îndreaptă ea oare întreg interesul către această lume despre care trebuie să spunem că este în mod indisolubil susținută și fundamentată, văzută și constituită prin limbaj ?

NOTE

1 Charles Baudelaire, *Curiozități estetice*, în rom. de Rodica Lipatti, *Meridiane*, 1971, p. 182-183.

2 „Modernitatea adică tranzitoriul, fugitivul, contingentul, constituie jumătatea artei, cealaltă jumătate fiind eternul și imuabilul" (Charles Baudelaire, *Curiozități estetice*, op. cit., p. 193).

3 Prefață la volumul *Les Orientales* (n. a.).

4 *Scrisoare către Louise Colet*, iunie 1853 (n. a.).

5 *Despre Théodore de Bauville* (n. a.).

6 Honoré de Balzac, *Etude sur Henry Beyle* (de Stendhal) ; cf. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, precédée d'une lettre et d'une étude littéraire sur Beyle par. M. de Balzac et d'une lettre inédite de l'auteur en réponse à ce travail, Paris, *Michel Lévy*, 1853, p. 49.

7 „În ce mă privește, nu știu dacă am reușit ; dar cînd fac versuri, mă gîndesc întotdeauna să spun ceea ce nu a mai fost spus în limba voastră" (Boileau : *Scrisoare către Maucroix*, 1665) (n. a.).

8 *Scrisoare către Louise Colet*, 23 oct. 1846 (n. a.).

9 *Scrisoare către George Sand*, 3 aprilie 1876 (n. a.).

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BALZAC ŞI ARTA ROMANULUI

CREAŢIA NICIUNUI ROMANCIER NU SFIDEAZĂ în asemenea măsură capacitatea de a-i smulge secretul. Inteligenţa constructivă, tehnica, arta, tot ceea ce implică efortul conştient al creatorului şi lasă în operă urme vizibile, par să nu ocupe aici decît un loc foarte mic. Stendhal n-ar fi fost Stendhal fără experienţele vieţii sale şi conştiinţa cu care a luat act de ele ; Flaubert nu ar fi fost Flaubert fără lecturile, meditaţiile, fără chinul stilului său ; Zola n-ar fi fost Zola fără documentarea lui răbdătoare. Dar se pare că Balzac datorează totul unui entuziasm al invenţiei, unei bogăţii, unei seve, unei puteri naturale în fine, de care nu ne rămîne decît să ne minunăm. Totul pare aici dat, ţîşnit din adîncuri incontrolabile. Forţa creaţiei care aruncă în viaţă atîtea prezenţe fabuloase, care înzestrează tot ce atinge cu un fel de iradiere legendară, nici răbdarea, nici inteligenţa, nici experienţa n-ar şti să o explice. Această penumbră în care se înfruntă umbre gigantice, aceşti vapori roşietici de fierărie infernală pe care o traversează zdrenţe de azur, această gesticulaţie frenetică şi sublimă prin intermediul căreia se exercită pasiunea omului, damnaţiunea şi împlinirea voinţei, această lume inepuizabilă şi închisă, scăldată într-o lumină care pare să ţîşnească din ea însăşi, toate acestea vin dintr-o regiune subterană care scapă sondelor şi măsurilor noastre. Pasiunea cu care scria Balzac — compunînd mai multe romane în acelaşi timp, închizîndu-se în casă săptămîni în şir fără să vadă lumina zilei — se înrudeşte cu delirul sacru al poetului, cu elocvenţa

străfundurilor mai degrabă decît cu conștiința artizanală, care triumfă la Flaubert și chiar la Tolstoi. În fața lui Balzac nu te gîndești decît la Shakespeare — sau la vreo epopee din timpurile primitive.

Fără îndoială, în *Prefața* la *Comedia umană*, Balzac declară cu umilință că el nu este decît secretarul societății franceze, care este istoricul ; fără îndoială, a vrut și a crezut că scrie istoria și descrie structura unei societăți asupra căreia își arogă drepturile inteligenței și ale observației. Și se știe cît de persistentă a fost legenda realismului balzacian. Sainte-Beuve sublinia abundența, precizia, grosolănia materialului descriptiv și explica succesul lui Balzac prin experiență de alcov și indiscreție. Un manual de literatură ca acela al lui Bédier și Hazard vede în naturalism posteritatea balzaciană : „Influența lui s-a exercitat asupra scriitoarei George Sand pe care a reușit să o îndepărteze de romanul liric și să o îndrepte spre romanul de observație... Întreg romanul modern derivă din el : Flaubert, Maupassant, Zola, Bourget au urmat calea pe care el a deschis-o." Fără îndoială... Totuși, Balzac este infinit mai aproape de propriul lui adevăr atunci cînd o anunță pe Străina [1] că este pe cale să scrie *Cele o mie și una de nopți ale Occidentului*. Totuși, cei dintîi care l-au salutat pe Balzac n-au fost romancierii ci poeții. Autorului *Marilor speranțe* i-ar fi plăcut autorul lui *Ferragus* și al *Fetei cu ochi de aur* dacă l-ar fi cunoscut cu adevărat ; dar Dickens nu avea în biblioteca lui decît *Contes drolatiques*. Lui Flaubert nu-i plăcea Balzac, Zola îl înțelegea greșit : după mărturia lui André Gide, moștenitorul actual cel mai reprezentativ al naturalismului, Roger Martin du Gard, rămîne indiferent față de Balzac. Dar Baudelaire, Hugo, Wilde, Browning, Hofmannsthal l-au recunoscut de la început. Și toți — Hugo în discursul funebru, Baudelaire în celebra pagină din

Arta romantică, Hofmannsthal în admirabilul său eseu — au salutat nu realistul, ci vizionarul, nu ramancierul ci poetul.

Aici imaginația este suverană. Orice lucru pe care pune mîna, Balzac îl ridică la mit, îi dă un sens fabulos. Realul nu-l impresionează și nu pleacă de la el decît ca să-l facă de nerecunoscut. De asemeni este inexact să spui ca Sainte-Beuve, că n-a știut să descrie decît ceea ce a cunoscut foarte bine : femeile mondene, curtezanele, cămătarii, ziariștii... Din viață, în definitiv, ce-a cunoscut el ?... O copilărie singuratică, visătoare, provincială, cîteva experiențe financiare nenorocite, și mult mai puțin dragostea decît căutarea, așteptarea ei, aproximațiile ei : protecția maternă a doamnei de Berny, amiciția masculină a doamnei Carraud, cochetăriile marchizei de Castries, îndelunga reverie care se îndreaptă spre doamna Hanska. Ceea ce se numește viață, el a sacrificat fără șovăire unei retrageri obstinate în imaginar, în penumbra acelei camere cu perdelele trase în care ficțiunea devine realitate, în care Eugénie Grandet, Bianchon, Félix de Vandenesse supraviețuiesc oamenilor vii care se estompează — foarte conștient cum a fost întotdeauna cu privire la incompatibilitatea care există între a trăi și a crea, schimbînd plăcerile vieții cu suveranitatea în imaginar, așa cum Raphaël din *Pielea de sagri* renunță la durata vieții pentru a obține satisfacerea dorinței. Balzac n-a reținut din viața lui, ca atîția alții, cîteva momente, cîteva situații definite ; scriind, și-a amintit foarte puțin evenimentele existenței lui, dar și-a amintit mereu de elanul care l-a împins spre ea, ceea ce i-a cerut el — sau mai degrabă de ceea ce i-ar fi cerut dacă nu s-ar fi consacrat operei. Și după cum este o lungă reverie pornind de la el însuși, opera lui este și o lungă reverie pornind de la altul. A și scris în *Facino Cane* : harul lui nu

este observația psihologică, este divinația. Ființele și lucrurile, el le smulge solului originar și le replămădește dintr-un aluat care parcă ia naștere în mîinile lui. Dintr-o societate destul de burgheză, fără dramă, fără eroi, fără o adevărată splendoare, a făcut societatea cea mai strălucitoare, cea mai frumos împodobită, cea mai dramatică. În fundul acelor case provinciale în care vegetează atîtea existențe mediocre, pașii lui au trezit cele mai puternice pasiuni. Parisul, saloanele, ducesele, ziariștii, curtezanele, actrițele, cămătarii, tinerii ambițioși, financiarii abili ; din toate aceste realități, el a făcut legende și noi învățăm să le vedem așa cum le-a visat el. La Balzac găsim lumea lui Balzac, nu lumea. În fiecare noapte, la lumina lămpii, în spațiul închis al solitudinii, universul care se înalță șovăind nu este reflexul luminii diurne ; el trebuie, ca să-și afle lumina proprie, să respingă lumina zilei.

Balzac reface lumea la lumina visului său nocturn. O reface de asemenea la lumina gîndirii lui. Balzac își concepe și-și prezintă opera ca pe o observație efectuată asupra societății în lumina unei concepții generale despre lume. N-are importanță faptul că în loc de observație, noi propunem să vedem o mitologie : e de reținut numai că există o gîndire balzaciană și că locul pe care această gîndire îl ocupă în sistemul romanesc este fără precedent. Firește, orice roman este mai mult sau mai puțin legat de perspective intelectuale, și dl. Jean Hytier a propus, nu fără motiv, să-l definim „o metafizică a inteligenței". Dar nici un romancier nu s-a preocupat vreodată în asemenea măsură să înalțe gîndirea lui la totalitate și la demnitate sistematică ; nimeni nu i-a subordonat — sau nu a crezut că-i subordonează — în asemenea măsură universul creației. *Prefața* (care, la fiecare nume de scriitor, citează

zece nume de filozofi, de naturaliști, de reformatori sociali, de mistici — și chiar de împărați) seamănă mai mult cu un tratat de filosofie, decît cu prefața unei opere de ficțiune. Și, citind cartea lui Ernst Robert Curtius, ești deseori îndreptățit să te întrebi dacă nu e cumva vorba mai mult de expunerea tezelor unui filosof decît de un studiu despre opera unui romancier. Același punct de vedere se regăsește, foarte recent, în *Balzac vizionar* al lui Albert Béguin. Calificîndu-l pe Balzac drept vizionar, domnul Béguin nu vrea atît să ne dea de înțeles că opera lui își are sursa în imaginația poetică, cît faptul, foarte diferit, că ea traduce în simboluri imagistice o viziune, adică o concepție spirituală asupra realității metafizice. Opera lui Balzac apare astfel ca o „vedere prin transparență" a unei realități absolute : și în virtutea acestei constante simbolice, a acestei referințe constante la un plan transcendent, posedă ea o valoare, o putere de care opera unui Flaubert, a unui Maupassant, chiar a unui Stendhal, este lipsită.

Dar, fie că facem din Balzac un observator, un poet sau un filosof (și acestea sînt cele trei tendințe esențiale ale exegezei balzaciene), raportul operei cu ideea rămîne conceput în același fel : aceste diverse ecleraje corespund unei interpretări identice a procesului de creație. Totul se petrece ca și cum creația n-ar fi decît expresia unui univers prealabil, un eveniment secund în raport cu un eveniment prim, fie că acest eveniment prim este înregistrarea unei experiențe, meditația asupra unui sistem, elaborarea unei viziuni. Balzac, mai întîi, observă, cunoaște, trăiește sau meditează, imaginează, și pe urmă scrie. O atare interpretare a creației literare este banală : „Ceea ce este gîndit bine, poate fi exprimat în mod clar" [2]. Dar se pare că în Balzac ea

întîlnește exemplul ideal. „Niciodată expresia : «Opera mea este făcută, nu-mi rămîne decît să o scriu» nu s-a aplicat mai bine decît aici", scrie Pierre Abraham. Totul ne îndeamnă să admitem anterioritatea lumii exprimate — personaje, situații, mituri, teme, credințe — în raport cu expresia : felul în care Balzac însuși vorbește de eroii săi ca despre personaje vii, din afara operei, care-i face prizonieri (Știți cu cine se însoară Felix de Vandenesse ?... Chemați-l pe Bianchon !) ; faptul că romanul balzacian după cum stau mărturie caietele de schițe, pare cu regularitate născut dintr-o temă sau din imaginarea unei situații dramatice (originea lui *Moș Goriot* constă în aceste cîteva rînduri : Un om cumsecade — pensie burgheză — 600 franci venit — renunțînd la tot pentru fetele lui care au amîndouă 50 000 de franci venit, murind ca un cîine) ; faptul că, pe de altă parte, Balzac nu înaintează cu *Comedia umană* decît după ce i-a stabilit planul general și a găsit titlul cărților, și că a datat nașterea veritabilă a operei sale din ziua cînd a avut intuiția unității ei. Totul se petrece ca și cum Balzac, el însuși, a văzut în opera sa un receptacol indiferent de idei și ficțiuni prealabile. El îl felicită pe Walter Scott de a fi înălțat romanul la „valoarea filosofică a Istoriei", dar îi reproșează „că a imaginat mai puțin un sistem și că mai degrabă și-a găsit o manieră proprie în focul elaborării sau prin logica acestei elaborări" [3]. Așadar, important ar fi să ai ceva de spus, nu să găsești cum să spui.

Toată lumea știe că Balzac a compus între 1822 și 1829 o serie de romane pe care nu le va semna cu numele său și care nu vor face parte din *Comedia umană*. Geniul cel mai strălucitor urmează unei destul de profunde mediocrități : faptul este fără precedent. Adevărații romancieri sînt ca pictorii : bătrînețea este adesea geniul lor, și distingem creatorul unei opere romanești de autorul unui roman după

progresia răbdătoare a acestui geniu. Sigur, este o mare distanță de la *Oameni sărmani* la *Frații Karamazov*, de la *Armance* la *Mănăstirea din Parma*, de la *Copilărie* la *Moartea lui Ivan Ilici*. Dar Stendhal este deja în *Armance* așa cum Tolstoi se află în *Copilărie* sau Dostoievski în *Oameni sărmani*. Dintre toți marii romancieri, Balzac este singurul a cărei formație ne scapă. Nimic din el în *Centenarul* sau *Piratul Argow*: de la primele rînduri din *Pielea de sagri*, el se află întreg. Există o operă a lui Horace de Saint-Aubin [4]: nu există o operă de tinerețe a lui Honoré de Balzac.

Dar ce-i lipsea lui Horace de Saint-Aubin? Lumea lui Balzac sau maniera lui? După cum spune Curtius, se pare că opera autentică a fost întîrziată de o dificultate de *expresie*. Și este adevărat că Balzac, în timp ce scrie primele cărți, declară că-și cunoaște deja universul. „Acum cînd cred că-mi cunosc forțele, îi scrie el Laurei în 1822, îmi pare foarte rău că sacrific floarea *ideilor* mele unor absurdități" [5]. Și este de asemenea adevărat că, în primele cărți, dacă nu există nimic din maniera lui, există totuși cîteva obsesii, cîteva teme balzaciene: tema *Centenarului*, de exemplu, și Piratul Argow, este deja Vautrin — un Vautrin desenat de o mînă care pare străină lui Balzac. Dar să spui că opera autentică este subordonată descoperirii manierei (Sainte-Beuve, și el, declară că Balzac și-a căutat îndelung maniera), asta nu înseamnă deloc, în ciuda aparențelor, să dai manierei o importanță privilegiată. A admite că universul balzacian poate să preexiste operei balzaciene înseamnă în mod evident, a considera expresia ca un eveniment secund. A spune, cum face Curtius, că opera a fost întîrziată de dificultatea expresiei, înseamnă a postula că ceea ce romancierul are de spus precede felul lui de a spune și că esențialul este ceea ce *are de spus*. O atare concepție a problemei și a dificultății expresiei în-

seamnă a imagina universul de exprimat ca pe un fel de formație naturală, crescînd și precizîndu-se în spațiul interior, presînd din ce în ce mai puternic asupra barierei care-l separă încă de expresie ; și pentru ca această barieră să cedeze, trebuie ca gestația interioară să se încheie. Din acel moment, se va putea foarte bine analiza expresia, maniera : nu se va vedea în asta niciodată altceva decît un fenomen secund, atît în ordinea cronologiei cît și în ordinea valorilor. Dacă universul imaginar, o dată format, își reclamă în mod imperios expresia, atunci numai formarea acestui univers, ea singură are importanță : analiza tehnică nu mai este decît o disciplină auxiliară, adevărata critică este aceea care dezvăluie universul exprimat în interioritatea lui.

Dar o atare interpretare a creației literare, oricît de naturală și de îndreptățită ar părea, este totuși foarte greșită. Ceea ce se numește fond nu poate fi despărțit de formă, nici considerat ca anterior ei, așa cum nu poate fi despărțit conceptul de judecată pe care o implică, sau ideea de acțiunea pe care o desemnează. Nu poate ființa o existență mentală a operei precedînd existența verbală ; nu există poezie înainte de cuvinte, nu există romane înainte de pagini, picturi pentru ochiul interior, muzică pentru urechea sufletului. Lumea artei nu există decît în act ; nu există operă inexprimată. „Ceea ce rămîne ascuns în sufletul poetului, spune Hegel, nu este". Din 1822 pînă în 1829, să nu credem că lumea balzaciană există, și că așteaptă puterea de a se exprima. Nimic nu există, nici această lume, nici această expresie. Nu există nimic. Nimic personal, cel puțin. Înainte de *Pielea de sagri* și de *Șuanii*, nu există, împingînd ușa, gata să intre în scenă, mulțimea personajelor, penumbra, Parisul, vocea, timpul, destinul balzacian : există numai teme, idei, subiecte, personaje care ar putea aparține altora, nu lui Balzac — o lume fără specific. În mod

abstract Argow sau Vrăjitorul sînt personaje balzaciene : în mod concret, ele sînt ale oricui. A trece de la *Piratul Argow* la *Pielea de sagri* nu înseamnă a vedea lumea lui Argow devenind lumea lui Balzac ; înseamnă a o vedea dispărînd și făcînd loc alteia, care este a lui și care, în ciuda ideilor și temelor comune, este totalmente ireductibilă.

De unde, pentru critică, unele consecințe capitale. Este, cu siguranță, legitim să analizăm ideile unui romancier, cum a făcut Curtius, să arătăm, cum a făcut recent Albert Béguin, sensul transcendent inclus în marea înscenare balzaciană. Este, totuși, dificil să crezi că în felul acesta ai justificat valoarea artistică a operei. Elementele descoperite de o atare critică, sînt în mod foarte evident, elemente nespecifice, pe care opera în discuție le are în comun cu altele, care nu acționează asupra noastră cu aceeași forță, sau care acționează cu forță diferită. Nu pentru că ne-ar trimite la cutare sau cutare semnificație, au frazele, situațiile, personajele, peisajele lui Balzac asupra noastră o influență incomparabilă ; ci pentru că au asupra noastră o asemenea influență ne interesează semnificațiile implicate. Nu are mare importanță faptul că există multe lucruri comune între Swedenborg, de Bonald, Saint-Martin, Horace de Saint-Aubin și Honoré de Balzac ; nu vorbești despre Balzac decît dacă reușești să delimitezi ceea ce are el ireductibil. Orice analiză a semnificațiilor și a concepțiilor nu este valabilă decît dacă acceptă să reducă un artist la ceea ce ar fi el dacă n-ar fi acest artist sau dacă n-ar fi deloc artist. Ea nu poate să aducă o explicație estetică a operei. Orice ar spune Béguin, nu pentru că trimite la o transcendență acționează asupra lui mai puternic lumea lui Balzac decît lumea lui Flaubert sau a lui Maupassant, ci pentru că ea oferă o realitate formală diferită și, într-adevăr, mai puternică.

Dacă nu există lume fără expresia acestei lumi, dacă nu există viziune fără creație, fără „manieră", trebuie atunci să ne îndreptăm privirile asupra tehnicii.

Or, Balzac însuși ne atrage atenția asupra importanței pe care o acordă reflecției și comentează pentru noi propria lui tehnică. Cine nu cunoaște istoria manuscrisului lui Lucien din *Iluziile pierdute?* Daniel d'Arthez a citit *Arcașul lui Carol al IX-lea* și judecățile lui ne arată din ce perspectivă judeca Balzac cărțile : „La dumneata, dialogul trebuie să fie consecința așteptată care să-ți încununeze pregătirile. Intră de la început în acțiune (...) Schimbă planurile..." [6] Toate obiecțiile lui Daniel sînt de ordin tehnic : judecătorul muncitorului are o perspectivă de muncitor... Și cînd d'Arthez îi înapoiază manuscrisul pe care el însuși l-a remaniat, autorul nu-și mai recunoaște cartea. „Dăduse o copilă schiloadă, prost îmbrăcată și primea în schimb o fată minunată cu rochie albă și podoabe gingașe, o făptură încîntătoare" [7]. Totuși, nu este vorba decît de „îndreptarea unui carton prost tăiat", să subînțelegem : prost executat. Aceasta înseamnă a da competenței tehnice o putere decisivă.

Muza departamentului ne face de asemenea să asistăm la critica unei opere. Și este în primul rînd o încîntătoare scenă de comedie. În salonul provincial al doamnei de la Baudraye, Muza din Sancerre, Lousteau și Bianchon, care vin de la Paris, comentează paginile unui vag roman în stil Empire, *Olympia sau răzbunările romane :* Dinah este încîntată, procurorul regal se preface a înțelege, alții nu înțeleg și nici nu încearcă să se prefacă. Dar este important de notat că obiecțiile lui Lousteau și Bianchon sînt în fond o critică a stilului și a modurilor de narație. „...cît de drept la țintă mergea literatura Imperiului, fără nici un detaliu... se afla între sumarul capitolelor din *Telemah* și rechizitoriile

procurorilor... Își spunea : «Lubin o iubea pe Toinette, Toinette nu-l iubea pe Lubin ; Lubin o ucise pe Toinette și jandarmii îl ridicară pe Lubin, care fu băgat în închisoare, dus la curtea cu juri și ghilotinat». Desen viguros, contur precis ! Ce mai dramă !" [8].

D'Arthez a rescris *Arcașul lui Carol al IX-lea* și se simte că lui Lousteau i-ar face plăcere să rescrie *Răzbunările romane :* în locul „desenului viguros", în locul „conturului precis", în stilul rechizitorilor, el ar pune „cuvinte care să poată sclipi", perioada, și ceea ce Bianchon numește cele „cinci simțuri literare". Și să ne întoarcem la *Iluzii :* îl vedem aici pe Lousteau comentînd sonetele pe care Lucien tocmai le-a citit, și din nou Lousteau, apoi pe Blondet, criticînd cartea pe care Nathan a publicat-o recent. În cuvintele pe care Balzac le atribuie acestor personaje există, bineînțeles, o parte de neadevăr : dar partea de sinceritate se plasează în aceeași perspectivă a tehnicianului, vorbind de fiecare lucrare ca despre un exercițiu pe care oricînd îl poți relua și corecta. (Îți vine în minte Valéry descoperind peste tot ceea ce este modificabil). Și s-a remarcat că Balzac, care introduce adesea în povestire un text pe care-l atribuie unuia dintre personaje, se străduiește să producă exact calitatea care îi convine : poemul doamnei La Bandraye, poezia și muzica lui Modeste Mignon sînt acceptabile, sonetele lui Lucien sînt bune, nuvela lui Albert Savarus este admirabilă... Ca și cum ar fi de ajuns să cunoști bine meseria ca să obții calitatea dorită, ca și cum puterea tehnicii ar fi într-adevăr hotărîtoare.

Această perspectivă tehnică domină opera critică a lui Balzac, despre care nu se știe încă destul de bine că este considerabilă. Timp de mai mulți ani, Balzac face cronica literară în *La Revue parisienne* și, mai înainte, a recenzat în nenumărate periodice, foarte multe cărți, de la *Operele complete* ale lui Paul-Louis Courrier pînă la cine știe ce enciclope-

die, carte de istorie sau de economie politică, de la *Hernani* la *Memoriile* lui Byron. Gîndirea critică a cărui alt mare romancier o putem urmări cu atîta precizie ? Și această critică este aproape întotdeauna aceea a unui specialist, a unui om de meserie, sensibil înainte de toate la fabricația lucrării, capabil să-i demonteze mecanismul și să sugereze retușări : așa cum a arătat foarte bine Maurice Bardèche în al său *Balzac romancier*, cea mai mare parte a studiilor din *La Revue parisienne* sînt adevărate „corecturi de romane". Rechizitoriul necruțător împotriva lui *Hernani* se încheie astfel : „Afară de cazul unor lucrări conștiincioase, a unei mari docilități față de sfaturile unor prieteni severi, scena îi este interzisă domnului Victor Hugo". Studiul asupra lui *Jean Cavalier* de Eugène Sue este o teorie a tehnicii romanului istoric și urmărește să determine în special legile care dirijează distribuirea autenticului și a falsului cît și aparițiile personajelor reale (legi cărora Balzac li se supune în *Une Ténebreuse Affaire*. În ceea ce privește studiul despre *Mănăstirea din Parma* se știe cît este de favorabil și Stendhal nu greșește vorbind în scrisoarea lui de mulțumire despre „o foarte mare surpriză" : „Cred că niciodată și nimeni nu a fost tratat astfel într-o revistă, și încă de cel mai bun judecător în materie"[9]. Dar admirația este rezervată părții de geniu : ideea, invenția, sensibilitatea. Tehnica, dimpotrivă, își atrage cele mai clare rezerve și se știe bine că Balzac, scriind cele șaptezeci și două de pagini spre gloria *Mănăstirii* visează să smulgă cartea din mîinile lui Stendhal, și, așa cum a făcut Daniel d'Arthez cu Lucien de Rubempré, să i-o înapoieze numai după ce o va fi transformat-o.

Tehnica este, în ochii lui Balzac, un domeniu de o asemenea importanță încît nu ezită să sublinieze și să justifice el însuși, pe parcurs, procedeele pe care le utilizează. Exemplu aproape unic, mi se

pare, de romancier care intervine în narațiune cu titlu de comentator tehnic. Cea mai mare parte dintre romancierii secolului al XIX-lea își exprimă în mod direct gîndirea, filosofia, politica lor, fervoarea sau mînia, dar este excepțional și, poate, unic, să vezi un narator comentînd în narațiunea lui propriile lui demersuri, afară de cazul cînd tocmai își prezintă narațiunea ca pe ceva de care nu este răspunzător. Cînd Barbey d'Aurevilly scrie în *L'Ensorcelée* (acest frumos roman care, de multe ori ne face să visăm la ce-ar fi realizat Balzac din el), ca să justifice neclaritatea în care lasă motivele dragostei pe care Jeanne-Madeleine o poartă abatelui de la Croix-Jugan : „Căci dacă, în loc să fie o povestire, s-ar întîmpla din nefericire să fie un roman, aș fi obligat să sacrific ceva din adevăr în favoarea verosimilului, și să arăt cel puțin, pentru ca această dragoste să nu fie considerată imposibilă, cum și prin ce mijloace o femeie chibzuită, sănătoasă la minte, cu un suflet puternic și curat, a putut să se îndrăgostească de monstruosul desfigurat...", nu este aici nimic altceva decît obișnuitul : „Scuzați greșelile copistului..." Dar procedeele pe care Balzac le comentează sînt prezentate drept procedee, drept mijloace ale unei narațiuni fictive în legătură cu care el își angajează din plin răspunderea de scriitor. În *Șuanii,* de exemplu, Balzac declară că se cuvine să facă descrierea „deosebirilor" (...) specifice" ale detașamentului militar care este pe cale să urce muntele la Pélerine „spre a da povestirii noastre acele culori vii pe care se pune atîta preț astăzi ; cu toate că după unii critici, ele dăunează zugrăvirii sentimentelor" [10]. Și, în prima pagină din *Căutarea absolutului,* folosind pentru a doua oară pe scară mare tehnica pregătirii pur descriptive (începutul *Șuanilor* formează și o pregătire scenică nu numai descriptivă : prima încercare este *Eugénie Grandet)* el scrie : „Însă înainte de a trece

la zugrăvirea ei, s-ar cuveni, poate, să amintim, în sprijinul scriitorilor, nevoia acelor pregătiri didactice împotriva cărora protestează unii oameni ignoranți și nerăbdători ce-ar vrea emoții dar fără principii generatoare“ [11].

Intervenția reflecției critice chiar în operă poate să pară ciudată pentru că ea tinde să prezinte drept ficțiune, artificiu, creația neexistînd decît în funcție de literatură, o lume care, pe de altă parte, are pretenția de a fi nu numai realitatea însăși, ci chiar întreaga realitate. În fiecare povestire apar și revin eroii altor povestiri. În *Muza departamentului* cînd i se cere lui Bianchon o întîmplare, el alege mai întîi *La Grande Bretèche* — ceea ce îl scutește pe Balzac să o repete. („Așa încît e perfect inutil să repetăm aici această întîmplare, deși era marfă proaspătă pentru locatarii castelului d'Anzy. Doctorul a spus-o, dealtfel, cu aceeași perfecție în gesturi și în intonație, care i-a adus atîtea elogii la domnișoara des Touches, cînd a povestit-o pentru prima dată...“ [12]. Și se poate de asemenea remarca faptul pe care Alain l-a pus foarte bine în lumină, că Balzac multiplica în opera lui documentele directe, prefăcîndu-se că le reproduce, de la scrisoare la piesa juridică, de la poemul atribuit cutărui personaj la reproducerea pornografică a vorbirii lui Schmucke sau a cumetrei Cibot... De o parte este, deci, suficiența *Comediei umane*, această lume închisă care nu se referă la nimic altceva. Și, de altă parte, această mărturisire de artificiu. Cum să înlături o asemenea contradicție ? Dar, în fond, Balzac vrea mai puțin să ne dea prin opera lui iluzia realității cît să includă în ea orice realitate. *Comedia umană* nu exprimă lumea : îi face concurență. Atît de bine, încît opera lui Balzac nu se referă la realitate ca la un model pe care ar vrea să-l reprezinte, ci la gestul creator care o suscită și care,

îi garantează implicit suficiența și-i pune în lumină artificiul.

Nu putem urmări constituirea tehnicii lui Balzac așa cum urmărim formarea stilului său. Din corectură în corectură urmărim pas cu pas această plăsmuire înverșunată a stilului, această luptă „mai grozavă decît lupta lui Iacob cu îngerul", care l-a făcut pe Balzac să geamă atît de tare și să-i mărturisească într-o zi lui Gautier că el nu este scriitor. „Uneori, scrie Gautier, o singură frază îi lua o seară, era scrisă, rescrisă, sucită, frămîntată, fărîmițată, lungită, scurtată, scrisă în sute de feluri și, lucru bizar, forma necesară, absolută, nu se prezenta decît după epuizarea formelor aproximative... Există foarte puține pagini în Balzac care să fi rămas în prima variantă" [13]. „Cînd nu-mi scriu manuscrisele, mă gîndesc la planurile mele", spune Balzac. Dar elaborarea planului rămîne învăluită în secretul gîndirii. Cîteva rînduri într-un carnet și apoi *Moș Goriot*. Între aceste două fapte, ne lipsește mult ca să avem toate etapele. Într-o carte încheiată, elaborarea compoziției nu se lasă nicidecum surprinsă. Fără îndoială că Balzac compune mai ușor decît scrie și că îi este destul să abordeze fiecare nouă povestire cu forțele pe care precedenta tocmai le-a scos la iveală. Dar este tot atît de greu să urmărim, de la carte la carte, etapele tehnicii narative. Greu și dezamăgitor. Un studiu cronologic al *Comediei umane* dă foarte puține rezultate pentru că, dacă se petrece o evoluție, Balzac însuși șterge cu grijă urmele ei. Începînd din 1833, după publicarea *Medicului de țară*, cînd intuiția unității operei sale a pus stăpînire pe el, Balzac încearcă prin toate mijloacele să-și convingă lectorul de omogenitatea ansamblului : apropiind povestirile vechi de cele noi cu ocazia reeditărilor, sprijinindu-se pe ceea ce este vechi atunci cînd compune noul. Și, în ceea ce are ea esen-

țial, lumea balzaciană este descoperită de la apariția *Șuanilor*, a *Pielei de sagri*, a *Magazinului „La motanul cu mîngea"*, „așa precum în ea însăși în sfîrșit eternitatea o schimbă". Punerea la punct a tehnicii asupra căreia M. Bardèche insistă cu atîta grijă, de la *Pielea de sagri* la *Moș Goriot*, nu are în vedere decît aspectele secundare : sau mai degrabă este vorba de o perfecționare, mai mult decît de succesiunea unor tentative diferite.

Dacă constituirea tehnicii ne scapă de-a lungul *Comediei umane*, asta poate să se întîmple, tocmai pentru că Balzac nu scrie despre ea decît după ce această tehnică s-a format. De la *Sténie* și *Falthurne* la *L'Héritière de Birague*, de la *Jean-Louis* la *Clotilde de Lusignan*, de la *Le Centenaire* la *Le Vicaire des Ardennes*, de la *La Dernière Fée* la *Wann-Chlore*, nu se caută și nu se formează oare tehnica lui Balzac ? Și dacă universul balzacian trebuie să aștepte ca să se producă punerea la punct a tehnicii, nu trebuie să tragem dintr-asta concluzia că tehnica este cheia, condiția decisivă a acestui univers ?

Este greu să măsurăm cu exactitate valoarea primelor scrieri ale lui Balzac, întîi pentru că ele nu formează deloc o masă omogenă. Din lucrările mărturisit alimentare se disting cele în care se vede că autorul pare să fi căutat o cale de acces la opera autentică : *L'Héritière de Birague* (a cărei responsabilitate Balzac o împarte cu d' Egreville și Arago) nu stă pe același plan cu *La Dernière Fée* sau *Wann-Chlore*. Așa se explică atitudinea contradictorie a lui Balzac, care se exprimă uneori cu cel mai mare dispreț despre aceste lucrări („absurdități", „adevărate porcării literare"), iar alteori cu o evidentă considerație, socotindu-le drept exerciții tehnice. „Am scris șapte romane ca simplu studiu, va mărturisi el mai tîrziu lui Champfleury : unul ca

să învăț dialogul, unul ca să învăț descrierea, unul ca să grupez personajele, unul pentru compoziție".

Dar asistăm, oare, la formarea manierei balzaciene, cînd analizăm povestirile lui Horace de Saint-Aubin ? Nimic mai nesigur. Nu e vorba să contestăm declarația lui Champfleury. Da, Balzac a scris primele sale cărți ca să învețe tehnica : dar nu ca să învețe tehnica *lui*. Căci, în fine, dacă Balzac s-ar fi apropiat de maniera lui prin intermediul lor, am găsi — dincolo de analogii superficiale, de teme și de personaje — cîte o asemănare profundă de demers, de voce, de accent. Și nu e deloc cazul. Balzac nu trece de la o tehnică personală, nesigură, imperfectă, stîngace, la o tehnică personală, plină de siguranță : el trece de la o virtuozitate tehnică impersonală la o tehnică personală care, îndată ce apare, se arată deplin constituită ca atare. Abilitatea lui Horace de Saint-Aubin crește de la carte la carte, dar nu o întîlnește niciodată pe aceea a lui Honoré de Balzac.

Nu înveți să exprimi o anumită lume, exprimînd o alta. Și tocmai, această lume nu poate să apară în mod independent de tehnica potrivită cu ea. Nu este adevărat că Balzac a conceput mai întîi lumea lui, a învățat să o exprime și că, în sfîrșit, a exprimat-o. Creația romanescă nu este nici viziune, nici tehnică : o tehnică nu îmbracă o viziune prestabilită. În mediul natural al operei se întîmplă trecerea de la abstracții impersonale la o realitate personală, în cadrul creației se schimbă gîndirea în viziune. Creația nu este expresia tehnică a unei viziuni, ci însăși instaurarea ei...

Tehnica lui Balzac nu trebuie să fie căutată în unele principii sau scheme generale de narațiune, independente de operă, consecințe ale unei meditații anterioare expresiei. Ea se ivește în același timp cu viziunea ; se contopește cu structurile ei.

Este ușor să expui în limite mari o tehnică a romanului, întemeiată chiar pe declarațiile lui Balzac. Nimeni nu insistă mai mult decît el asupra faptului că creația literară, ca să fie valabilă, trebuie să se sprijine pe o teorie consecventă și lucidă. În această privință, *Muza departamentului* conține o pagină hotărîtoare. Balzac vorbește despre tîlhăriile criticii. Critica l-a sterilizat pe Lousteau. Dar critica lui Lousteau nu este decît aptitudinea de a opera răsturnarea lui pentru în contra, așa cum se vede în *Iluzii*. „Cu o asemenea meserie spiritul se alterează, inteligența își pierde luciditatea rectilinie". Dar există o altă critică, ea descoperă principiile judecății de valoare. „...Trebuie să deosebim două critici (...) A critica în felul celor mai mulți foiletoniști actuali înseamnă a formula judecăți în sine, într-un mod mai mult sau mai puțin spiritual, așa după cum avocatul pledează la tribunal cauzele cele mai contradictorii (...) Cealaltă critică e o întreagă știință, ea cere o înțelegere completă a operelor, o vedere lucidă asupra tendințelor unei epoci, adoptarea unui sistem, credință în anumite principii : adică o jurisprudență, un raport, o sentință" [14]. Această critică este necesară scriitorului deoarece „scriitorul nu există decît prin preferințe". Și în același sens îi reproșează Balzac lui Walter Scott, în *Prefață*, „că a imaginat mai puțin un sistem și că mai degrabă și-a găsit o manieră proprie în focul elaborării sau prin logica elaborării".

Care sînt preferințele lui Balzac ? Mai întîi, voința de totalitate, de plenitudine. Ambiția de a fi cel mai mare scriitor al timpului său se confundă cu voința de a aduna ceea ce nu există decît împrăștiat în fața lui, „literatura de imagini și literatura de idei", cele cinci simțuri literare : invenția, stilul, gîndirea, știința, sentimentul [15]. „Să prindă ideea în imagine", cum spunea el adesea și mai ales

prin intermediul lui Blondet din *Iluziile pierdute:* acesta este programul „eclectismului literar" care va permite romanului să devină „creația modernă cea mai măreață" [16], concentrarea tuturor genurilor și tuturor puterilor. Dar această totalitate trebuie să se manifeste în sînul unei unități riguroase — „unitatea care dă impresia că e una din condițiile vieții" [17] *(Capodopere necunoscute).* Marea artă este unificare a realității, ea recompune realul în conformitate cu această exigență. Reproșul fundamental pe care Balzac îl adresează lui Stendhal este tocmai de a fi ignorat acest lucru : „Dacă textul mi s-a părut confuz la prima lectură, aceeași impresie o vor avea și cititorii, și în acest caz, evident, cartea duce lipsă de metodă. Dl. Beyle a expus, desigur, evenimentele, așa cum s-au petrecut sau cum ar fi trebuit să se petreacă ; dar a comis în dispunerea faptelor greșeala pe care o fac unii autori, luînd un subiect adevărat în natură, dar neadevărat în artă. Privind un peisaj, un mare pictor se va feri să-l copieze în chip servil, el ne datorează mai puțin litera decît spiritul". Or, spiritul, ceea ce lipsește naturii și trebuie să apară în artă, este unitatea". „Nu voi fi deloc îngăduitor cu această frumoasă operă în privința adevăratelor principii ale artei. Legea supremă este unitatea în compoziție ; fie că veți situa această unitate în ideea-mamă, fie că o veți situa în plan, fără ea nu există decît confuzie" [18]. Astfel Balzac nu e deloc un realist deși a proclamat „că detaliile singure constituie de aici înainte meritul lucrărilor numite impropriu romane" și că a opus uneori „idealizării", „traducerea literală a faptelor". El își are sursa în realitate, dar nu reține din ea decît ceea ce se lasă redus la unitatea poetică, cu care vocea lui se potrivește.

Acestea sînt principiile esteticii balzaciene : se vede că nu ne duc prea departe în înțelegerea operei. Plecînd de la ele, fără îndoială, nu ne putem

imagina orice fel de lume romanescă : dar ne putem imagina multe altele în afară de aceea a *Comediei umane*, şi nu o putem deduce fără greş numai pe aceasta. În ceea ce priveşte procedeele tehnice, ele nu întîlnesc realitatea particulară a operei cu o precizie mult mai mare. Aici apare primejdia analizei : expunînd procedeele naraţiunii în ele însele, rişti să le desparţi de structurile profunde de care sînt de nedespărţit. Generalizînd, trădăm diversitatea manifestărilor particulare ; izolînd, definim opera prin ceea ce nu relevă nicidecum eficacitatea ei.

Pentru Bourget, de exemplu, Balzac este maestrul romanului pentru că este maestrul compoziţiei. „Există, în afara elementului de adevăr, un element de frumuseţe în această artă atît de complexă a romanului. Acest element de frumuseţe este, după mine, compoziţie", adică „precizia desenului" şi „ordonarea clară". Şi Maurice Bardèche, care a demontat cu o pricepere extraordinară mecanismele tehnice ale lui Balzac, are tendinţa, ca făcînd acest lucru, să explice prin natura şi calitatea acestor mecanisme, natura şi calitatea operei. El vorbeşte — şi bineînţeles pe bună dreptate — despre „acest mecanism bine montat, această maşină puternică şi suplă care este un roman de Balzac". Şi precizează : „Secretul lui Balzac... este această mare lege a pregătirilor pe care a învăţat-o de la Scott, legea pietrei care se rostogoleşte... mereu combinarea unei crize relativ scurte cu o lungă fază de pregătire..., masa romanului trebuie să apese greu asupra unei scene capitale, în virtutea unei legi mecanice a naraţiunii. Şi centrul romanului este cu atît mai dramatic cu cît greutatea a ceea ce precede se face mai mult simţită". Dar abilitatea şi puterea tehnică sînt, oare, într-adevăr factorii care-l definesc pe Balzac şi care explică ierarhia operelor ? Bourget vorbeşte de compoziţie. Dar nu există în *Comedia umană* ad-

mirabile cărți confuze ? Văd bine „ordonarea clară" în *Eugénie Grandet* : dar în *Strălucirea și suferințele curtezanelor*, în *Le curé de village* ? În ceea ce privește marea lege a pregătirilor, este ea într-adevăr secretul lui Balzac ? Uneori nu triumfă el în afara ei ? Nu e ușor să pui mîna pe un procedeu constant. Cînd M. Bardèche scria că „proprie lui Balzac îi este o mișcare care amestecă și conduce în același timp descrierea, povestirea și viața lucrurilor", se poate obiecta că i se întîmplă lui Balzac să despartă ceea ce de cele mai multe ori împletește, fără să piardă împletirea aceea incomparabilă al cărui secret am voi să-l aflăm. Între multe altele, începutul din *Căutarea absolutului*, din *Eugénie Grandet*, din *Béatrix* sînt pregătiri pur descriptive și didactice în care elementul dramatic este absent.

Cele mai frumoase romane ale lui Balzac nu datorează reușita lor unei tehnici generale deosebit de abile sau de pregnante. Dacă remarcăm forța lor tehnică, — necruțătoarea progresie din *Verișoara Bette* sau din *Pescuitorii în ape tulburi*, compoziția savantă din *Pielea de sagri* sau din *Moș Goriot*, — asta se întîmplă, fără îndoială, pentru că aici ea se manifestă : mai ales că lumea care o suportă are o strălucire care ne constrînge să deschidem ochii. Procedeele tehnice nu ne impresionează decît prin intermediul universului nediferențiat din care fac parte și, fără îndoială, dau operei mai puțin decît primesc în schimb. Căci, în fine, Walter Scott cunoaște arta pregătirilor, Cooper pe aceea a descripțiilor, și Bourget cînd vorbește de compoziție nu spune nimic care să nu se poată aplica și cărților lui : nici Scott, nici Cooper, nici Bourget nu ne interesează. Să ne întrebăm ce ar fi povestirile lui Horace de Saint-Aubin scrise după tehnica lui Balzac ; ce-ar fi fost o *Mănăstire din Parma* refăcută de criticul de la *La Revue parisienne* ? *Le Vicaire*

des Ardennes ar avea mult de cîştigat ; *Mănăstirea* ar pierde.

„Orice tehnică trimite la o metafizică", spune Sartre. Dar, nu. Balzac nu este legea pregătirii dramatice plus *Le Traité de la volonté* [19]. Tehnica balzaciană trimite la spaţiul balzacian : la structurile transfigurării sale, la figurile mitologiei sale. Tehnica se confundă cu universul romanesc sau, dacă preferaţi, nu este decît o perspectivă a gîndirii noastre asupra acestui univers.

O tehnică a pregătirii, a progresiei şi culminaţiei dramatice : astfel ne apare arta lui Balzac în manifestările ei cele mai ilustre şi mai convingătoare. De la *Şuanii* la *Verişoara Bette*, de la *Pielea de sagri* la *Vărul Pons*, cea mai mare parte din capitolele *Comediei umane* sînt drame. Şi aşa vrea Balzac. „Nevoia epocii este drama", îl pune el pe Blondet din *Iluzii* să declare în mod serios în mijlocul unei vorbării frivole ; acestei nevoi trebuie să-i răspundă romanul. Şi de aici, se ştie, provine neînţelegerea cu Stendhal. Căci obiecţiile adresate *Mănăstirii n-ar* fi avut sens decît dacă Stendhal ar fi vrut să facă ceea ce Balzac a crezut că voise el să facă, ceea ce el, Balzac, ar fi făcut : o dramă şi nicidecum acest poem liber, această cronică lentă, această „viaţă a lui Fabrice", pe care Stendhal a avut intenţia să o scrie şi pe care a scris-o.

„O dramă este o suită de acţiuni, de discursuri, de mişcări care se îndreaptă spre o catastrofă" [20]. Atribuită neglijent Dianei de Maufrigneuse, care-i destăinuie lui d'Arthez secretele inimii sale, această frază defineşte de minune romanul balzacian. Or, drama presupune o dispunere a evenimentelor care dă naraţiunii un maximum de intensitate, e nevoie aici de un artificiu, cursul timpului căruia i se încredinţează Stendhal nu realizează în mod spontan asemenea dispozitive. Arta pregătirilor atît de re-

marcată și atît de remarcabilă este nu numai un fel de a te face să înțelegi ci și un fel de a te face să aștepți : „pregătiri didactice", spune Balzac, preludii dramatice, mai degrabă. În timp ce sînt expuse rațiunile și cauzele dramei, este vorba mai ales de a te face să presimți iminența ei. Mai mult decît minuție de analist, încetineala pregătirilor este o viclenie de dramaturg : trebuie să dai presentimentului o intensitate insuportabilă, s-o ridici pînă la acel punct culminant din care nararea evenimentului, cu atît mai rapidă, mai seacă și mai brutală cu cît a fost mai mult timp amînată, găsește în sfîrșit un teren pregătit să o primească, un cititor saturat de neliniște, ghiftuit de așteptare. Atunci, lovitura de gong atît de mult timp reținută, izbucnește asurzitor. Ca în *Ducesa de Langeais*, ajunge de-acum înainte o relatare seacă : puterea tragică adunată prin ceea ce precede, animă și transfigurează cel mai mic cuvînt. „De-acum înainte, faptele vor spune totul. Iată deci faptele" [21]. Și să ne gîndim de asemenea la *La Grande Bretèche* (căci se va observa că arta balzaciană, independent de mărimea spațiilor în care operează, reușește să obțină în cea mai scurtă povestire — aici vreo treizeci de pagini, cel mult — efecte care par să ceară dimensiuni romanești). Este mai întîi povestirea lui de Marsay, apoi conversații diverse, apoi povestirea lui Montriveau și, în fine, aceea a lui Bianchon care include în ultimul moment relatarea seacă a notarului din Vendôme. Din povestire în povestire, din digresiune în digresiune, neliniștea urcă către un fel de prag dramatic care nu este trecut decît în ultimul moment. Patru pagini înainte de sfîrșit : „Nu mai am decît să vă relatez în puține cuvinte evenimentul. Scurtez deci."

Căci nu e destul să dai presentimentul dramei, trebuie ca acest presentiment să crească mereu, ca așteptarea să ia fără încetare o formă mai ascuțită.

Drama suportă greu căderile, succesiunea timpilor slabi și a timpilor tari. Nu mai puțin decît un maestru al pregătirii, Balzac este maestrul progresiei și al culminației dramatice. În ușa destinului, pînă ce ea în sfîrșit cedează, nenorocirea bate cu lovituri repetate. Se cunoaște arta repetării catastrofelor, a accelerării, a agravării nenorocirii, necruțătoarea înlănțuire de asalturi succesive care-i permite lui Philippe Bridau să-și ruineze familia, cumetrei Cibot să-l ucidă pe bietul Pons, canonicului Troubert să-l despoaie pe abatele Birotteau, talismanului să-i smulgă lui Raphaël ultima suflare. Nu este întotdeauna vorba de o progresie numai lineară, ci în mod frecvent și de o progresie concentrică, de acea compoziție numită „colier de perle" despre care a vorbit însuși Balzac. Acestor străpungeri fulgerătoare, destinul știe să le adauge o mai subtilă strategie de încercuire și vine momentul cînd, din direcții diferite, firele fatalității se unesc deodată într-un nod de nedesfăcut ; și povestirea merge spre aceste clipe în care drama culminează și se înnoadă în același timp, evocînd totodată capătul unui lanț și pîlnia în care se adună toate apele.

Dacă această tehnică a dramei ne mai reține atenția, asta se datorește, bineînțeles, faptului că ea există și că este în mod superior manevrată. Dar mai ales faptului că ea se împărtășește din autoritatea unei lumi căreia îi aparține așa cum ecoul aparține vocii, așa cum vocea aparține vorbitorului. Arta pregătirilor, a culminațiilor, a progresiilor dramatice n-are valoare și sens decît pentru că intervine în lumea tragediei. Dacă *Goriot*, *Bette*, *Pons* sînt capodopere, asta se datorește mai puțin forței acestor mecanisme cît forței lumii în care aceste mecanisme funcționează ; mult mai mult decît cele mai bune exemple ale tehnicii narative, ele sînt figurațiile cele mai convingătoare ale unui univers de tragedie. Și dacă pîndim momentul în care — după o

lungă vorbărie care nu este decît o lungă sterilitate — lumea balzaciană răsare în realitatea care o constituie și o definește, vedem că ea este mult mai puțin lumea produsă de o tehnică adecvată, cît acea lume în care se organizează o unitate indisolubilă, în care subiectele și personajele, structurile viziunii și figurile mitologiei se întîlnesc într-un fel de spațiu închis și splendid pentru jocurile tragice ale destinului.

Căci Balzac nu-și descoperă limbajul propriu decît atunci cînd începe să-l vorbească pe acela al tragediei. Cronicile rivalității și cronicile pasiunii, romanele spoliațiunii și romanele cuceririi, legendele creației și legendele căderii ne dezvăluie neîncetat același nume. Că eroul este învingătorul sau victima, spoliatorul sau spoliatul, ambițiosul sau cercetătorul, el este mereu angajat într-o dramă pe care o suscită fără încetare pasiunea inutilă a omului, această dorință pe care nimic nu o satisface și care se lovește în mod inexorabil de implacabilitatea morții. Personajul principal poate să fie sursa sau obiectul acestui elan — Rastignac sau Goriot, Cibot sau Pons — acest elan poate fi al binelui sau al răului, al cunoașterii sau al lăcomiei — Bénassis sau Vautrin, Claës sau Hulot — conducătorul jocului nu este altul decît energia omenească în lupta ei disperată. Lumea lui Balzac nu este nici aceea a victoriei asupra morții, nici aceea a înțelepciunii — renunțare la luptă, acceptare a iremediabilului : este aceea a fatalității elanului și a fatalității eșecului. În pragul acestei opere în care Balzac ne previne că totul este „mit și figură", noi întîlnim mai puțin o descoperire tehnică decît un mit care o inaugurează și o conține : acela al pielei de sagri. Omul cheamă dorința și dorința cheamă moartea.

Se va spune că această lume a tragediei și predestinării se exprimă cu ajutorul unei tehnici ? Mai

bine ar fi să spunem că ea este propria ei tehnică, pe care o poartă în ea așa cum fiecare posedă propriul său glas. Sau mai degrabă, demersurile tehnice sînt cu atît mai profunde și mai decisive cu cît ele se lasă mai greu despărțite de universul viziunii. Ne este îngăduit să ni-l închipuim pe Balzac evocînd după ce și-a scris în liniile esențiale romanul, principiile pe care el i le reamintește lui Stendhal, refăcîndu-și opera în lumina lor, așa cum ar face cu opera altuia, punînd în concordanță ceea ce a spus cu ceea ce știe (sau crede) că trebuie spus. Dar nu este vorba aici decît de o înveșmîntare superficială. În ceea ce are esențial, structura dramatică nu este potrivirea voluntară a mijloacelor narative și a lumii narate : ea este fosforescența acestei lumi. Tehnica profundă și dificilă nu este dată de marile legi ale progresiei și ale accelerării, ci chiar de către demersul lumii căreia ele se aplică, de ritmul evenimentelor, de natura viziunii. Stofa însăși a lumii balzaciene este tragică și cu cît pipăim mai atent această stofă cu atît ne este mai greu să spunem unde sînt mijloacele de expresie și unde sînt lucrurile de exprimat. Tragicul este chiar în evenimente, în succesiunea lor — dar această succesiune, departe de a fi rezultatul unui aranjament artificial, țîșnește dintr-o inspirație profundă. Se află în comportarea obsedantă a personajelor care lunecă spre poarta întunecată, unde sînt așteptate dintotdeauna, care se îndreaptă grăbite spre ruină sau spre triumf, spre deziluzie sau spre îmbogățire, spre crimă sau spre agonie, cu același mers de somnambul, orb dar ghidat. Se află în însuși timpul povestirii care nu este acela în care se desfășoară o acțiune nesigură, în suspensie printre hazardurile și riscurile libertății, ci acela în care, în mod progresiv, se dezvăluie un destin deja depășit. Căci ultimul cuvînt este scris cînd este pronunțată prima silabă și fiecare povestire ar putea începe cu sfîrșitul. De unde rapidi-

tatea naraţiunii. De unde complicaţiile ei şi jocul cu durata, *după* precedîndu-l pe *înainte :* Balzac nu are de respectat cursul timpului, fiindcă nu este vorba aici de durata vie, ireversibilă în care are loc, ci despre un timp care a avut loc. Povestirea ronţăie scenele, scenele nu sînt, în povestire, decît o pauză imperceptibilă, asemănătoare momentelor în care un orator îşi veghează respiraţia : pentru că nu există prezent în care să se poată instala personajele : timpul fuge tot atît de repede pe cît se micşorează pielea de sagri. Oricine poate face această experienţă, este foarte greu de găsit momentul în care sfîrşeşte expunerea faptelor trecute şi începe acţiunea. O clipă, relatarea se opreşte, personajele încep să vorbească sau să acţioneze ca într-un prezent adevărat. Balzac însuşi simte nevoia să indice linia de demarcaţie :„Asta era situaţia generală a pensiunii burgheze la sfîrşitul lunii noiembrie 1819“ [22]. „Aici începe drama sau, dacă vreţi, comedia îngrozitoare a morţii unui celibatar căzut pradă, prin forţa lucrurilor, rapacităţii acelor oameni lacomi care s-au nimerit în jurul patului său...“ [23]. În fiecare roman, se pot citi asemenea fraze. Dar iată că povestirea continuă la trecut, că gesturile şi cuvintele după o clipă de zbor pe cerul prezentului, sînt repede prinse, readuse în cuşca unui destin încheiat. După cîteva pagini, Balzac va anunţa din nou că drama începe şi, din nou, drama se va împotmoli într-o povestire care, implicînd cunoaşterea a ceea ce are să se întîmple, contrage trecutul şi prezentul. Cînd Flaubert sau Tolstoi (mari maeştri ai imperfectului) evocă o scenă, fără îndoială o prezintă ca pe ceva trecut ; dar ei reconstituie impresia personajelor care au trăit-o ca pe o clipă interminabilă, opacă la viitor — şi prin asta eternă ; timpul orizontal, orientat, al povestirii este întrerupt de un timp vertical. „Sună ora unsprezece. «Atît de iute ! oftă ea. Peste un sfert de ceas voi pleca.» Se aşeză

din nou, dar cu ochii la pendulă, și el continua să se plimbe fumînd"[24]. Această scenă care se constituie din cîteva rînduri și pe care o domină iminența despărțirii, noi o trăim așa cum au trăit-o personajele, doamna Arnoux și Frédéric : o clipă interminabilă, imobilă în eternul prezent. Dar cînd Marie de Verneuil strecurîndu-se în patul nupțial murmură : „Șase ore de viață"[25], ni se pare că auzim această frază pronunțată nu de ea, ci de către martorul invizibil care o contemplă deja culcată în mormînt. Clipa balzaciană fuge spre viitor cu o mișcare atît de rapidă încît dintr-o dată noi nu o mai vedem fugind înainte, ci înapoi : adăpostindu-se în trecut. Timpul însuși al descrierii este un timp narativ. Aceste mari mase de piatră și de lemn — casa Claës, casa Grandet, casa Guillaume... — nu apasă asupra prezentului ca niște blocuri imobile ? Greoaie corăbii cu pînze, iată că se pun în mișcare și lunecă pentru a regăsi ancora unui port dispărut.

Natură și ritm al evenimentelor, comportament al personajelor, realitate particulară a timpului : iată fără îndoială, structurile dramatice profunde ale artei balzaciene. Ele nu pot fi nicidecum separate de viziune.

Ceea ce Balzac numește „compoziție" sugerează observații asemănătoare.

Cînd în 1825, scrie cu ocazia unei prefețe pentru *Wann-Chlore :* „Acest ultim tablou pe care am încercat să-l pictez ar fi fost, știu, mai dramatic, și mai puternic conturat, dacă aș fi prezentat alături de Eugénie un alt personaj, căruia viața i-ar fi dăruit fericirea pe care n-ar fi meritat-o. Dacă arăt în gol cum ar fi trebuit să fie compoziția, mi se va recunoaște cel puțin că stătea în puterile mele să realizez acest contrast plin de cruzime", Balzac spune destul de clar ce înțelege prin compoziție. Și nu este chiar „clara ordonare", „precizia desenului" despre

care vorbește Bourget. Nu mai este vorba de linia narațiunii vii, ci despre raportul elementelor pe care ea le întrunește. Și se va observa fără dificultate că, odată progresia orientată către dramă, fiecare povestire este un echilibru, o armonie a contrastelor și a asemănărilor, un joc de ecouri și de oglinzi. Să deschidem *Iluziile, Strălucirea și suferințele :* în contrast cu Lucien și cu viața lui risipită se afla David și existența lui curată ; cenaclului i se opune jurnalismul ; mizeriei, splendoarea ; doamnei de Barjeton, Coralie ; temei mereu renăscînde a speranței, tema obsesivă a decepției. Culorilor întunecate ale casei Vauquer le răspunde strălucirea de argint și de cristaluri a reședinței lui Nucingen ; trebuie un Rastignac ca să unești pe Goriot și pe Vautrin. Aceste armonii și opoziții nu sînt rezervate numai tablourilor vaste ; povestirea cea mai scurtă răscolește figurile, mediile cele mai diferite, confruntă prezentul și trecutul. Deoarece pregătirile, incursiunile în trecut sînt de asemenea mase compacte și pete aruncate pe pînză ; scenele, personajele, evenimentele, verigi ale unui mecanism, sînt de asemenea culori și, în limbajul pictorilor, valori. Revenirea personajelor, rememorarea evenimentelor — procedeu decisiv — impun ansamblului *Comediei umane* un ritm fără de care imensa frescă ar risca să deruteze privirea noastră.

Această știință a compoziției, totuși, nu cred că duce la crearea de armonii și contraste menite să desfăteze ca atare privirea noastră. Cînd, în *Pielea de sagri* sau în *Moș Goriot,* Maurice Bardèche subliniază cu finețea și perspicacitatea lui obișnuită intervenția acestei arte simfonice și arhitecturale, mi se pare că analiza lui trădează, prin izolare, natura și valoarea fiecărui procedeu. Bineînțeles, există analogii și contraste care au fost urmărite în mod deliberat de Balzac pentru a se conforma legilor compoziției ; există echilibre adăugate. Dar aceste corec-

turi presupun existența unui univers a cărui construcție a fost încheiată în linii esențiale, universul romanesc al *Comediei umane* poartă în el propria lui compoziție. Dacă dramaturgia este vocea tragediei balzaciene, compoziția este vocea totalității ei.

Pentru că Balzac nu vrea numai să povestească întîmplări ; el vrea să creeze o lume suficientă sieși. Sau mai degrabă, ca să povestească o întîmplare — fie ea aceea a *Hanului roșu* — cu timbrul propriei sale voci, el are nevoie să simtă că ea face parte dintr-o lume artificială și autonomă, că se deschide spre spațiul total al creației sale ca o fereastră către o noapte foșnind de umbre și de licăriri. Comentînd, după romanul *Moș Goriot*, procedeul revenirii personajelor, Balzac scria : „O frază, un cuvînt, un amănunt strecurat în fiecare operă contribuie să le lege unele de altele și pregătește istoria acestei societăți fictive care va fi o lume completă". Dar revenirea personajelor a dat, mai puțin decît crede el, viață acestei lumi complete. Fără îndoială, începînd din 1834, Balzac înmulțește racordurile ; el introduce cu ocazia reeditărilor, personajele *Comediei umane* în operele anterioare, înlocuiește cîteva figuri istorice pe care le utilizase cu personaje fictive (astfel în *Șuanii*, baronul de Guénic și vicontele de Beuven îl înlocuiesc pe marchizul de Marigny și pe cavalerul de Renty, altundeva Canalis va lua locul lui Lamartine). Dar a trebuit ca lumea balzaciană să-și dovedească mai întîi unitatea și plenitudinea : revenirea personajelor, tehnica prin care subliniază și exploatează această unitate, este în primul rînd această unitate însăși, una din înfățișările ei. Și, la fel, tot ceea ce ține de arta corespondențelor, a analogiilor, a legăturilor — legături între momentele timpului, între caracterul și persoana fizică, între om și mediu, între societate și natură, ordine terestră și ordine transcendentă — ne pare mult

mai mult decît expresia unei atitudini a spiritului său decît înveşmîntarea unui univers romanesc, unul din aspectele acestui univers.

Acest univers nu devine o prezenţă decît dacă este reamintit în mod constant. Compoziţia balzaciană nu este altceva decît permanenţa acestei lumi, creaţia ei continuă. În aceste mecanisme riguros repliate asupra lor însele şi îndreptîndu-se către un termen fatal, există întotdeauna o deschidere prin care ele comunică cu o lume în suspensie. De exemplu, de fiecare dată cînd Joseph Bridau apare în *Pescuitorii în ape tulburi* se deschide parcă în faţa noastră un imens tablou panoramic populat cu mii de personaje ostile sau favorabile îndărătul unei drame care-şi urmează cursul. Cînd moare Goriot, în această clipă unică, încheiere a unei drame unice, Bianchon şi Rastignac sînt de faţă ca să încarneze un fel de negaţie a timpului : personajul moare şi drama se termină în ochii lor de martori şi de supravieţuitori. Compoziţia pare astfel să se adauge tehnicii dramatice, fără să i se opună : şi putem vedea în *Moş Goriot* de pildă, împreună cu M. Bardèche, sau în *Pielea de sagri*, triumful conjugat al artei compoziţiei şi al tehnicilor dramatice. Totuşi, ori de cîte ori lumea balzaciană, în loc să fie pur şi simplu decorul povestirii, devine chiar obiectul ei, accentul profund al operei se schimbă în mod radical.

Se întîmplă ca dezvăluirea lumii în care se petrec atîtea aventuri tragice să devină însuşi subiectul naraţiunii. Atunci totul se schimbă. Nu mai survine accelerarea şi contracţia dramei, ci ampla mişcare a epopeei. *Iluziile pierdute* sînt o epopee tot atît de profundă pe cît sînt *Pescuitorii*, *Bette*, *Pons*, *Goriot*, drame. Rivalitatea dintre familia Cointet şi David Séchard nu este subiectul cărţii, şi moartea Coraliei nu ne impresionează ca o tragedie. Eu sînt un tînăr provincial care a venit la Paris cu iluziile tinereţii lui : acesta este tonul cărţii, cel

al *Eneidei*, al *Odiseei*. Adevăratul subiect, unicul subiect, este de fapt lumea, la început numai un orizont îndepărtat, care, apoi, pe măsură ce Lucien înaintează către el, se apropie, și la sfîrșit, se desfășoară larg : lumea splendorii și a mizeriei, a lui Véry și Flicoteau, a reședințelor aristocratice și a mansardelor studențești, a actorilor și a curtezanelor, a financiarilor și a ziariștilor, a acelor Galeries de Bois și a Grădinii Tuileriilor. Este lumea *Comediei umane*. Ori de cîte ori Balzac își potrivește pasul cu cel ce merge să descopere o lume și o viață care nu l-au prins încă în angrenajele dramei, ori de cîte ori scrie romanul anticipației și al elanului, lumea lui devine aceea a *eposului*. Toate întoarcerile către tinerețe scot un sunet epic — cel al lui Raphaël din *Pielea de sagri*, cel al lui Félix Vandenesse —, și la fel, toate clipele în care un suflet adolescent, fie că se numește Modeste Mignon, Véronique Sauviat sau Louise Chaulieu, pune întrebări unei vieți încă feciorelnice. Pentru că trapele fatalității nu sînt închise, pentru că zarurile nu sînt aruncate, pentru că acest timp este cel al iluziilor care n-au fost încă pierdute, povestirea redă prezentului toată vigoarea. „Lucien petrecu două ceasuri cumplite în Tuileries : se privi deodată pe sine și începu să se judece“ [26]. Aceste ceasuri cumplite,noi le trăim cu el într-un interminabil prezent. Masa la restaurantul Véry nu ține decît zece rînduri : dar cum Lucien se oprește, se abține să se gîndească la viitor în fața stridiilor de Ostenda, și ea se petrece în prezent. Schița monologului interior, acel *își spuse el* atît de rar la Balzac pe cît e de frecvent la Stendhal, apare de fiecare dată cînd atinge lumea epopeei : prezentul și psihologia se strecoară prin aceeași spărtură. („Arăt ca fiul unui spițer, ca un adevărat băiat de prăvălie !“ își spuse singur cu ciudă...“ [27]) Acest ton de epopee, cu toate transformările pe care le implică, se întîlnește ori de cîte ori se relaxează menghina trage-

diei, și în primul rînd în romanele iluziei și ale descoperirii, dar de asemenea în romanele (foarte rare, trebuie să recunoaștem, dar mă gîndesc de exemplu la *Slujbașii* sau *Micii burghezi)* care capătă de la ironie o ușurare a propriei lor drame ; în fine, și nuvelele care par mai puțin menite să angajeze cititorul într-o aventură deosebită decît să-l plimbe printre actorii și decorurile *Comediei umane : Comedianți fără s-o știe, Secretele prințesei de Cadignan, O fiică a Evei* și multe altele...

Tragedie sau epopee, povestirea balzaciană se desfășoară într-un spațiu în care romancierul nu transportă totalitatea lumii decît ca să o transfigureze. Nicăieri supunerea lumii *unei* lumi (semnul tuturor marilor opere) nu s-a afirmat cu atîta strălucire. Or, în mod mult mai evident încă decît structurile narațiunii, structurile viziunii sau ale transfigurării balzaciene *sînt* propria lar tehnică. Se va spune că această viziune care surprinde lumea în densitatea, plenitudinea, grandoarea ei legendară, descoperă, și tehnicile adecvate pentru a o sluji? Dar de fapt, aceste tehnici ale integrării, ale îngroșării și ale amplificării (nu este vorba să intrăm aici în detaliu) fac un tot cu viziunea însăși. Procedeele stilului pe care le putem repera, generalizarea care dă o valoare absolută observației (toate pasiunile încep astfel..., toate femeile cred că...), excepția care dă, dimpotrivă o valoare privilegiată unui lucru (numai în provincie se..., trebuie să fii la Paris ca să...), enumerarea sau sensul epic al enumerării, dramaturgia penumbrei, stilizarea și amplificarea lucrurilor și a ființelor în sensul grandorii, al frumuseții sau al ororii, nu sînt procedee decît prin abstracție : ele se confundă cu viziunea. Descoperirile capitale ale operei — pătrunderea dramaticului și a romanescului în realitatea contemporană, poetizarea acestei realități — sînt în mod indisolubil

descoperiri ale viziunii și ale gesturilor tehnicii. Și chiar vocea lui Balzac, pe care o recunoaștem mai puțin după întorsăturile de stil care ar putea fi izolate și generalizate, decît după un accent confuz și incomparabil, nu este ea în același timp o expresie decisivă a unei lumi care-i datorează unitatea, intensitatea tragică, desfășurarea sa de epopee — și această lume însăși, pulsația ei cea mai intimă ?

Ca și semnificațiile, tehnica trimite la partea cea mai puțin personală a operei. Ea este un fel de a pune în valoare o lume găsită sub raport formal, așa cum semnificațiile îmbogățesc lumea formală pe care ele o locuiesc fără să o constituie sau să o definească. Și decisivă, nu este nici potrivirea dintre idei și tehnică — nici chiar potrivirea dintre un subiect și o tehnică (poate să aibă Balzac ideea lui *Moș Goriot* așa cum și-o notează în carnet și tehnica ei narativă, nimic nu ia încă naștere) — nici chiar potrivirea dintre un subiect, un personaj și o tehnică. Deoarece nu întîmplarea lui Moș Goriot îl explică pe Balzac : Balzac îl explică pe *Moș Goriot*. Nu Vautrin sau Philippe Bridau ni-l prezintă pe Balzac : ei nu devin personaje balzaciene decît pentru că apare Balzac. Balzac nu devine Balzac pentru că, la un moment dat, el trece de la Argow la Vautrin, de la invențiile lui Horace de Saint-Aubin la situațiile *Comediei umane* : pentru că a devenit Balzac trece de la fantomele fără sînge la creaturi obsedante, de la palide închipuiri la drame puternice.

Izolat, nici unul din aceste elemente nu poate acționa și nici juxtapunerea lor nu le poate face active ; ci angajarea lor într-o formă care este în același timp și în mod indistinct formă a viziunii și formă a expresiei. Evenimentul decisiv nu este întîlnirea acestor elemente : este întîlnirea lor cu această formă, este întîlnirea acestei forme. De aci

înainte, totul trece de la ineficacitate la eficacitate ; fiecare voce, pînă acum slabă, fără ecou, răsună pentru că spațiul, deasupra ei, și-a aflat *curbura*. Pînă acum vocea se pierdea într-un spațiu inform, ca un strigăt pe cîmpie : și iată că ea se înalță, amplă și timbrată ca un cîntec într-o catedrală. La un moment dat, Balzac găsește *configurația spațiului său*. Nu e nevoie să citim prea mult din *Șuanii* sau din *Pielea de sagri* ca să putem descifra temele sau tehnica : de la primele rînduri, simți că spațiul balzacian este găsit. Și, departe de a crea acest spațiu, situații și personaje sînt create de el : de la el primesc o existență inseparabilă de aspectul lor, de eficacitatea lor. Acest spațiu nu este o juxtapunere a elementelor ; el este un *a priori* care le constituie.

Operele autentice au proprietatea de a nu tolera despărțirea mijloacelor de expresie de lumea exprimată. A vedea în tehnică un ansamblu de procedee generale organizînd opera ca din afară, înseamnă a sesiza, fără îndoială, îndreptările deliberate care intervin după ce opera a fost creată, cînd scriitorul se judecă și se corectează. Dar esențialul operei — secretul, genialitatea ei — nu stă în aceste modificări de ultimă oră, oricît de importante ar fi ele. Și nici în nu știu ce viziune inexprimată în întîmpinarea căreia ar veni (sau n-ar veni) procedeele tehnice. O viziune romanescă nu este o concepție prealabilă a operei, aflată în așteptarea tehnicii care o va exprima. Citind corespondența lui Balzac sau a lui Dostoievski n-avem deloc impresia că ei au văzut lumea așa cum lectura operelor lor ne poate face să credem că au văzut-o. Despre inexprimatul care există înainte de operă, nu știm nimic : este ca și cum n-ar fi. Opera apare pe hîrtie, pe pînză, într-o succesiune de gesturi creatoare în care viziunea și expresia sînt unul și același lucru. A în-

sista asupra raportului organic care unește structurile tehnice și structurile esențiale ale operei înseamnă a spune, într-adevăr, că o viziune artistică nu este nimic altceva decît o creație.

NOTE

1 Contesa Eveline de Hanska, poloneză de origine, care-i scrie lui Balzac, semnînd L'Etrangère (Străina); scriitorul îi răspunde în *La Quotidienne*, inaugurînd astfel rubrica *Petite Correspondance*. După mai bine de optsprezece ani de corespondență și de întîlniri scurte și rare, Balzac se căsătorește în 1850, numai cu cîteva luni înainte de moarte, cu doamna Hanska. Scrisorile sale către viitoarea soție au fost publicate sub titlul *Lettres à l'Etrangère*. O parte din aceste scrisori au apărut în românește în volumul selectiv Balzac, *Corespondență*, în rom. de Virgil Gheorghiță, Univers, 1978.

2 Boileau, *Arta poetică*, în rom. de Ionel Marinescu, ESPLA, 1956, p. 36, vv. 153-154 („Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l deslușit / Cuvîntul, să-l îmbrace, răsare negreșit").

3 Prefața din 1842 la *Comedia umană*.

4 Pseudonim folosit de Balzac în tinerețe.

5 Honoré de Balzac, *Lettres à sa famille*, 1809-1850, Albin Michel, 1950, p. 70.

6 Honoré de Balzac, *Iluzii pierdute*, în rom. de Dinu Albulescu, *Opere*, VI, ESPLA, 1959, p. 236.

7 *Ibid.*, p. 354.

8 Honoré de Balzac, *Muza departamentului*, în rom. de Theodosia Ioachimescu, *Opere*, IX, EPL, 1962, p. 432.

9 Stendhal, *Domnului Honoré de Balzac*. Cf. Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé*, antologie de critică literară franceză, ediție îngrijită și postfață de Dumitru D. Panaitescu, Dacia, 1970, p. 70.

10 Honoré de Balzac, *Șuanii*, în rom. de H. Grămescu, Eminescu, 1977, p. 15.

11 Honoré de Balzac, *Căutarea absolutului*, în rom. de Cezar Petrescu, *Opere*, III, ESPLA, 1957, p. 7.

12 *Muza departamentului*, op. cit., p. 404.

13 Téophile Gautier, *Portraits contemporains*. G. Charpentier, 1886, p. 80.

14 *Muza departamentului*, op. cit., p. 482-483.

15 Cf. *Muza departamentului*, op. cit., p. 433.

16 *Iluzii pierdute*, op. cit., p. 400.

17 Honoré de Balzac, *Capodopera necunoscută*, în rom. de N. N. Condeescu, *Opere*, IX, ELU, 1964, p. 297.

18 Honoré de Balzac, *Etude sur Henry Beyle* (de Stendhal); cf. *La Chartreuse de Parme*, précedée d'une lettre et d'une étude littéraire sur Beyle par M. de Balzac et d'une lettre inédite de l'auteur en réponse à ce travail, Paris, Michel Lévy, 1853, p. 49.

19 „Traite de la volonté", operă fictivă despre care este de mai multe ori vorba în *Comedia umană*, și pe care Balzac o atribuie lui Louis Lambert.

20 Honoré de Balzac, *Les secrets de la princesse de Cadignan*.

21 Honoré de Balzac, *Istoria celor treisprezece, Ducesa de Langeais*, în rom. de H. Grămescu, ELU, București, 1969, p. 230.

22 Honoré de Balzac, *Moș Goriot*, în rom. de Cezar Petrescu, *Opere*, III, ESPLA, 1957, p. 244.

23 Honoré de Balzac, *Vărul Pons*, în rom. de Theodosia Ioachimescu, *Opere*, XI, p. 141.

24 Gustave Flaubert, *Educația sentimentală*, în rom. de V. Cristian, ESPLA, 1957, p. 473.

25 *Șuanii*, op. cit., p. 367.

26 *Iluzii pierdute*, op. cit., p. 186-187.

27 *Ibidem*, p. 188.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LECTURI PROUSTIENE

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NAȘTEREA CÎNTULUI

POVESTE A UNEI VIEȚI, *ÎN CĂUTAREA TIMPULUI pierdut* este totodată povestea unei cărți. Vedem pe cineva — eroul — înaintînd în viață, căutînd ceea ce este în firea vieții : fericirea, Binele suprem. (Și ne gîndim la Spinoza, cel din *Tratatul despre îndreptarea intelectului :* „un bine adevărat și cu putință de a fi împărtășit [...] ceva care, după ce a fost găsit și dobîndit să ne permită să gustăm o plăcere neîncetată și supremă..." [1]). Vedem în același timp eroul — care este și narator — căutînd subiectul unei cărți pe care vrea să o scrie. Acest subiect este descoperit la sfîrșitul operei : în momentul în care încetează relatarea vieții. Cînd cea de a doua mișcare, aceea care este orientată spre descoperirea operei, își află obiectul, ea anulează prima mișcare (căutarea binelui în viață) sau mai degrabă îi schimbă sensul : din progresivă, această mișcare devine regresivă, nu mai este căutare a ceva de trăit, ci căutare a ceva ce a fost trăit ; și ea se confundă cu crearea cărții. Astfel, opera își află elanul și unitatea în perspectiva care transformă mișcarea progresivă într-o mișcare iluzorie, a cărei singură realitate este regresiunea, care îi permite să fie transpusă în scris. Subiectul operei fiind chiar viața, dar viața încremenită, evocată ca în pragul morții.

„Aceste visuri îmi atrăgeau luarea-aminte că, de vreme ce voiam să ajung într-o zi scriitor, sosise timpul să știu ceea ce aveam de gînd să scriu. Dar îndată ce-mi puneam această întrebare, încercînd să

găsesc un subiect în care să pot cuprinde o semnificație filozofică infinită, mintea mea se oprea, mă concentram în gol, simțeam că n-am geniu sau că o boală mintală îl împiedica să se nască". Peste cîteva rînduri, autorul evocă „acest hău negru care mi se săpa în minte cînd căutam subiectul scrierilor mele viitoare", și conchide : „Mi se părea atunci că existam la fel ca și ceilalți oameni, că voi îmbătrîni, voi muri ca ei, și că eram printre ei numai unul din aceia ce n-au înclinare la scris. De aceea, pierzînd curajul, renunțam pentru totdeauna la literatură, cu toate încurajările lui Bloch". [2]

Pe parcursul cărții, nu pierdem niciodată din vedere această căutare. Trăind, eroul speră că viața îi va împlini dorințele. Dar, din viață, nimic nu-l poate mulțumi ; fiindcă nu să trăiască dorește el cu adevărat : ci să se oprească și să scrie. Alături de sterilitatea scriitorului, decepția existenței se prelungește pînă la faimoasa scenă din *Timpul regăsit*, în care, dezgustat de toate, fără speranță, resemnat să consume pînă la capăt „o existență tărăgănată, despre care n-ai putea spune pentru ce s-ar mai prelungi, și încă multă vreme..." [3], și intrînd în curtea palatului Guermantes, el pune piciorul pe pavajul inegal. Atunci îl cuprinde acea clipă de extaz pe care o mai cunoscuse și care-i jalonează existența : misterioasa beatitudine a clopotnițelor din Martinville, a madlenei muiate în ceai... Dar, de astă dată, o întîmpină cu o forță nouă : hotărît să-i smulgă secretul și, realizînd că fericirea pe care o încearcă vine din identitatea unei senzații prezente cu o senzație trecută, înțelege imediat că aici se află subiectul operei sale. Operă care nu poate fi decît semnificația vieții trăite : viața trăită considerată ca un tot încheiat, prinzînd formă și sens ca trecut.

„...Am înțeles că întregul material al operei literare era viața mea trecută, am înțeles că el venise

către mine, în plăcerile frivole, în lene, în tandrețe, în durerea înmagazinată de mine, fără ca eu să-i fi ghicit menirea, supraviețuirea chiar, mai bine decît sămînța punînd de o parte toate alimentale care vor hrăni planta. Ca și sămînța, voi putea muri cînd planta se va fi dezvoltat și-mi dădeam seama că trăisem pentru ea fără să știu, fără să-mi fi părut că viața mea va intra vreodată în contact cu cărțile pe care aș fi vrut să le scriu și pentru care, cînd mă așezam altădată la masa mea, nu găseam subiect. Astfel, toată viața mea pînă în ziua aceea ar fi putut și nu ar fi putut să fie rezumată prin titlul : O vocație. Nu ar fi putut, în sensul că literatura nu jucase nici un rol în viața mea. Ar fi putut, prin faptul că această viață, amintirile tristeților, bucuriile ei, alcătuiau o rezervă asemănătoare albumenului aflător în ovulul plantelor și din care acesta își ia hrana pentru a se transforma în sămînță, în timpul cînd încă nu se știe că embrionul unei plante se dezvoltă, acel embrion care este totuși locul fenomenelor chimice și respiratorii, tainice, dar foarte active. Astfel viața mea era în corelație cu ceea ce avea să-i aducă maturația". [4]

Și cu cîteva pagini mai înainte, Proust scrie :

„...îmi dădeam seama că, în sensul curent, un mare scriitor nu trebuie să inventeze această carte esențială, singura adevărată, deoarece ea ființează deja în fiecare din noi, ci numai să o traducă. Datoria și menirea unui scriitor sînt cele ale unui tălmăcitor" [5].

În căutarea timpului pierdut este astfel desemnată de autor ca o carte unică : „carte esențială", „singura carte adevărată". Înainte de acest moment de iluminare în care sfîrșitul vieții trăite devine originea operei, naratorul nu se arată în fața noastră scriind totuși, încercîndu-și puterile în diverse domenii. Liber, el este fixat în neputința de a scrie. Și cum ar putea să existe o altă operă înainte de

Căutarea, dacă o operă, departe de a fi o succesiune de invenții, este expresia vieții însăși, stăpînită, adunată ca în pragul morții ?

Jean Santeuil și *Contra lui Sainte-Beuve*, cele două texte de roman recent descoperite și publicate, nu sînt două romane anterioare capodoperei și individualizate în raport cu ea, așa cum sînt *Copilărie*, *Oameni sărmani*, *Armance*, *Piratul Argow* în raport cu *Ana Karenina*, *Demonii*, *Roșu și negru*, *Pielea de sagri*. Proust n-a purtat în măruntaie decît o carte : dar ca să o scrie a trebuit să înnegrească mai întîi cîteva mii de pagini — monotonă invocație adresată capodoperei ce avea să vină.

Scris între 1895 și 1899, *Jean Santeuil* nu este atît un roman cît un ansamblu de ciorne pe care Proust nu le-a organizat niciodată sub forma unei naraţiuni continui : titlul, succesiunea părților sînt fixate de editor. Totuși, personajele, cadrul, referirile anecdotice, temele sugerează o unitate. Ne aflăm în fața unor încercări discontinui și divergente care vor culmina cu marea carte, „singura carte adevărată...".

Cîteva episoade vor rămîne nefolosite : anii de școală ai lui Jean, la liceul Henric al IV-lea, cu portretul profesorului de filozofie, dl. Beulier (Daru), ședința de la Cameră, în care Couzon seamănă cu Jaurès, scandalul ministerial (Clemenceau și Panama), furtuna de la Penmarch. Și transpunerile sînt numeroase : umilințele îndurate de Jean vor deveni cele ale lui Saniette, martir al Verdurinilor ; Daltozzi, craiul, va deveni domnul de Charlus etc. Dar este evident că majoritatea episoadelor constituie prima variantă a episoadelor din *Căutarea*. Teama copilului nervos care așteaptă, ca să poată adormi sărutarea mamei ; jocurile de pe Champs-Elysées cu o fetiță care se numește Marie Kossichef înainte de a se numi Gilberte Swann ; vacanțele la Etreuilles, prefigurare a Combray-ului ; la Begmeil,

drama camerelor necunoscute ; conversațiile strategice de la Fontainebleau ; gelozia pe care trecutul doamnei S. o inspiră lui Jean — și Jean ca Swann bate la o fereastră luminată, crezînd că o surprinde cu un amant, și e fereastra vecinului ; și doamna S. — ca Odette — îi trimite cutia de țigări uitată cu cuvintele : „Dacă ai fi putut lăsa în ea și ceva din dumneata însuți, aș fi păstrat-o cu sfințenie“ [6] ; evocarea bătrîneții părinților, minusculă prefigurare a scenei grandioase în care, la palatul Guermantes, se regăsesc toate personajele, urîțite de vreme : cea mai mare parte din jaloanele dramatice sînt fixate. Așteptînd alte nume, și cîteva corectări marginale, personajele *Căutării* se află aici. Psihologia proustiană este descoperită : intermitențele inimii sugerează deja imaginea morții noastre continui („Într-o zi nu mai simți o amărăciune pe care o credeai eternă, suporți fără să te gîndești o durere pe care o credeai intolerabilă“ [7]) ; și dimensiunea temporală a ființelor, această pecete a timpului care își lasă urma, și cu care autorul ține să-și pecetluiască opera, cu mult înainte de a le descoperi la prințul de Guermantes, le percepe în ochii bunicului lui Jean, în care mai trăiesc încă „un gest al doamnei Récamier, apariția Împăratului“ : „Astfel, ochii domnului Sandré zăreau într-o clipă imagini depărtate, dar sentimentul acestei atmosfere atît de profunde, de zile străbătute într-o clipă, se afla totuși între aceste lucruri și el. Și era în privirea lui, ca în acele voci auzite la telefon, ceva ca o oboseală din pricina umbrei străbătute“ [8].

Și găsim în *Jean Santeuil* experiența proustiană fundamentală, aceea a momentelor privilegiate a căror lecție, ca să scrie *Căutarea,* va fi de ajuns să o asculte cu atenție. Vorbește stîngaci, dar atinge punctele din care va țîșni cuvîntul :

„Se pare că aceste flori albe (acelea ale merilor din Etreuilles) care se încolonează de-a lungul tera-

sei, au un sens moral, sînt ca o imagine a unui trup al vieții noastre pe care tocmai l-am întîlnit și pe care nu-l recunoaștem... Ceea ce ne încîntă în plăcerea pe care o încercăm este ceva ce simțim în profunzime, ceva ce nu este de astăzi, deoarece sentimentul unui odinioară în care vedeam meri asemănători se află înăuntru". [9]

Încă de pe acum culege Proust acele adevăruri care produc bucurie și care se află ascunse în sînul naturii :

„Natura știe unde sînt acele adevăruri. Și numai ea știe. Ea singură, făcîndu-te să simți ceea ce ai mai simțit o dată, te duce drept în vreun punct al fabuloasei lumi a amintirilor tale, care a devenit lumea adevărului. Și dacă într-o zi simți, luînd pur și simplu în mînă un șervet, mirosul fin al rufei curate, îți vei aminti imediat și de sosirea la țară" [10].

Multiplicarea acestor bucurii este legată de dezvoltarea vieții în timp — compensație și privilegiu al îmbătrînirii :

„Se zice că îmbătrînind, senzațiile noastre slăbesc. Poate, dar ele se însoțesc cu ecoul unor senzații mai vechi ca și marile cîntărețe, cam trecute, a căror inimă invizibilă le amplifică vocea slăbită... Trecutul deschidea inima lui prezentului și ceasul care se scurgea devenise un fel de suflet în care Jean pătrundea plin de încîntare" [11].

Pentru că e destul să trăiești ca să vezi apărînd secretul vieții, care este transformarea ei în trecut :

„Atîtea scene din viață ne par întotdeauna în momentul în care se topesc într-altele, drept niște scene care se aflau deja în memoria noastră" [12].

Dar este oare trecutul, în calitatea lui de trecut, cel ce trimite acest semn ? Să nu fie oare în realitate atemporalul, pe care-l dezvăluie identitatea dintre trecut și prezent ? Bucuria lui e să simtă „că și ceva

ce simțise numai în cursul acestor ceasuri rămăsese neschimbat“ [13]. În timp ce o descoperă, Proust percepe ambiguitatea experienței sale fundamentale.

Scris între 1908 și 1909, *Contra lui Sainte-Beuve* este, în intenție, un studiu despre și împotriva lui Sainte-Beuve iar în realitate, o conversație a naratorului cu mama sa, în care amintirile, portretele, confidențele alternează cu reflecția critică. Mai limitată decît aceea a lui *Jean Santeuil,* materia romanescă este totuși mult mai aproape de aceea a *Căutării :* iată deja, cu numele lui, castelul Guermantes, și domnul de Quercy, doamna de Cardaillac, mari cititori ai lui Balzac, seamănă ca două picături de apă cu Charlus și Gilberte Swann. Dar raportul de semnificație este și mai direct.

Prin ce poate să fie înrudit un eseu îndreptat contra lui Sainte-Beuve cu *Căutarea ?* Este aici o nevoie de exorcism. Sainte-Beuve vede în inteligență facultatea esențială a artistului ; el judecă întotdeauna opera după om, afirmînd că atît cît valorează omul, atît valorează și opera, în asemenea măsură încît nu poate fi vorba să atribuie geniu acelui domn Beyle, de pildă, pe care l-a cunoscut atît de bine și care este un glumeț mediocru, nici acelui Charles Baudelaire, care este un ratat. Aici Proust are nevoie să creadă că geniul se întemeiază pe un secret care nu e cel al inteligenței și, mai mult, că o mare operă poate să ia naștere din această viață frivolă, din acest om *vid :* el însuși. Trebuie ca Sainte-Beuve să fie respins pentru ca propria lui acțiune să fie posibilă. Altfel spus : înainte de a scrie *Căutarea,* Proust simte nevoia să consolideze noțiunea pe care și-o face despre literatură. Ca și *Timpul regăsit, Contra lui Sainte-Beuve* aduce în scenă un romancier care nu poate scrie decît după ce a înțeles care trebuie să fie subiectul operei sale : adică însăși esența artei.

Spiritul *Căutării* nu este nicăieri mai bine prefigurat decît în paginile care servesc drept prefață studiului *Contra lui Sainte-Beuve*. Acest text anunță faimosul pasaj de la începutul lui *Swann*, unde naratorul, care nu avea pînă atunci din trecutul de la Combray decît imagini fragmentare sau o reconstituire intelectuală, retrăiește esența acestui trecut în realitatea sa de senzație, grație faptului că a muiat o madlenă în ceașca de ceai. Distanța dintre cele două texte rămîne considerabilă — prefața la *Contra lui Sainte-Beuve* fiind o constatare, textul din *Căutarea*, o povestire pe care o exploatează o analiză mult mai amplă și mai exactă. Pe de altă parte, deși primul text conține unele expresii fericite, al doilea text nu reține nimic din ele, cu două excepții : aluzia la legendele populare despre sufletul prizonier în lucruri [14], imaginea florilor japoneze care în apă se transformă [15]. Dar ambele texte se referă în mod vizibil la aceeași experiență. În sfîrșit, prefața alătură amintirea provocată de ceașca de ceai (grădina) de amintirea zilelor petrecute la Veneția, trezită de pavajul inegal al unei curți, al cărei echivalent trebuie de astă dată căutat la sfîrșitul operei, în momentul în care naratorul intră în curtea palatului Guermantes ca să asiste la matineul dat de prinț și de prințesă. Diferența este profundă, pentru că cele două amintiri, situate în prefață pe același plan, vor fi separate de toată întinderea operei finale, în măsura în care le desparte chiar funcția lor. Prima amintire este un eveniment din viața naratorului, anterioară proiectului operei, și i-a permis numai să retrăiască trecutul fără să-i descopere sensul și să-i bănuiască utilitatea. Nu e mai puțin adevărat că prefața conține toată materia spirituală, pe care numai opera, împlinindu-se, îi va permite să o ordoneze și să o ierarhizeze.

Este deci clar că înainte de *Căutarea*, Proust n-a scris nimic care să fie o operă distinctă. Putem să ne închipuim că nu a scris nimic în afară de *Căutarea*. În 1913, opera, în întregime schițată, trebuia să aibă trei volume : *Swann, Guermantes, Timpul regăsit*. Dacă Proust ar fi simțit atunci că nu mai are decît cîteva luni de trăit, fără îndoială că ne-ar fi dat o operă în trei părți, avînd cuvîntul *sfîrșit* în josul aceleiași pagini pe care, după moartea lui, am citit-o în *Timpul regăsit*. Și cu toate că an de an, opera a dat noi ramuri, s-a deschis unor vaste episoade neprevăzute, ea este totuși aceeași operă, urmîndu-și curba din același punct de plecare spre același punct de sosire. Dacă i-ar fi fost dat lui Proust să se bucure de o viață lungă, așa cum le-a fost dat unor mari romancieri, am fi avut cu siguranță o *Căutare* mai vastă, în care episodul venețian de exemplu, s-ar fi găsit sub o formă mai dezvoltată. Dar Proust n-ar fi fost decît tot autorul *Căutării*, chiar dacă ea ar fi devenit mai vastă decît *Comedia umană*. El n-ar fi scris niciodată mai mult decît o singură carte : „această carte esențială, singura carte adevărată...".

Există în istoria romanului cîteva capodopere solitare : dar nici doamna de La Fayette, nici Laclos, nici Constant nu au creat o lume romanescă. Ca la Dickens, Balzac sau Dostoievski, la Proust lucrează imaginația de romancier, putere proteiformă, fecundă, neobosită. El a pus-o toată într-o singură carte, pe cînd confrații săi de geniu n-au încetat să o alimenteze cu cărți succesive. Cînd Balzac scrie primele capodopere, are în urmă zece romane proaste : și în tot cursul vieții, fantoma operelor viitoare nu încetează să bîntuie în operele pe care le scrie. Cînd moare, după ce terminase nouăzeci și șapte de istorii, are planurile și titlurile a încă cincizeci și unu de romane și nuvele. Păstrînd propor-

ţiile, la fel stau lucrurile cu Dickens, Dostoievski, Zola, Hardy, Conrad, cu Henry James, Tolstoi, şi chiar Stendhal. Şi la fel cu Faulkner. Îmbucătăţită, o mare creaţie romanescă dezvăluie întotdeauna o lume unică, monotonă : dar e nevoie de această îmbucătăţire pentru a-şi putea manifesta unitatea. Căci demersul natural al romancierului abordează universul său propriu prin intermediul unor întîmplări, personaje, medii diverse : tot atîtea trape distincte pentru aceeaşi pradă. E de ajuns să-i citim carnetele de însemnări. Imaginaţia lui Balzac o pune în mişcare subiectul lui *Moş Goriot (Un om cumsecade — pensie burgheză — venit de 600 de franci — renunţînd la tot pentru fiicele lui care au amîndouă cîte 50 000 de franci venit — murind ca un ciine).* Pentru Dostoievski, care vrea să scrie un roman despre ateism, iluminarea e un personaj, un nume : Stavroghin. Germenele lui *Roşu şi negru* este un fapt divers ; al *Mănăstirii,* o veche cronică italiană. Pentru prima oară, cu Proust, un romancier stabileşte că opera lui trebuie să transpună o experienţă indivizibilă şi completă a lumii, şi că tot restul — personaje, situaţii, medii — nu e decît o mediere contingentă şi subordonată. Pentru prima oară, ceea ce se ascundea sub aparenţe trece înaintea aparenţelor. Proust n-a avut de scris decît o carte : şi tot ceea ce a scris mai înainte n-a fost decît o pregătire a ei.

Rămîne de văzut de ce această carte nu a fost scrisă imediat. Ce lipseşte deci în *Jean Santeuil ?* Nici experienţa, nici conştiinţa vieţii, nici formele apariţiei sale întîmplătoare (toate acestea se întîlnesc şi aici, dar într-o formă nedesăvîrşită) ; lipseşte puterea de a exprima, de a produce cu ajutorul limbajului o lume deja existentă, dar care nu şi-a găsit încă vocea.

Primele cuvinte din *În căutarea timpului pierdut* fac să se audă această voce, neauzită niciodată înainte ; și simțim în ea un fel de putere de a dura, ca o dîră care nu se va șterge. Iată curentul care ordonează tendințe adverse ; iată mobilizarea forțelor elanul potrivit. Iată cîntul proustian, prelung, dulce, îmbătător, care urcă dintr-o penumbră colcăitoare, scoțînd încetul cu încetul la lumină diverse privelişti ale vieții, așa cum, prin jaluzelele lăsate, soarele luminează camera celui adormit.

„Timp îndelungat, m-am culcat devreme...".

Ce se întîmplă aici și nu s-a mai întîmplat încă ? Ce se găsește aici și nu se găsește nicăieri altundeva, ce dă temelor, structurilor, procedeelor povestirii individualitatea și puterea pe care nu o aveau prin ele însele ?

Trebuie să credem că această autoritate nou-nouță provine dintr-o bruscă clarviziune care i-ar oferi naratorului cunoașterea anticipată a operei viitoare, chiar dacă numai în formă brută și nesolidificată ? Dacă Proust își găsește vocea proprie, asta se datorește faptului că știe în sfîrșit ce are de spus ? N-a afirmat chiar el, și încă des, că o operă nu se inventează, ci se descoperă, gata făcută de ea însăși, ca să zicem așa ? Și nu știe el foarte bine unde ne duce, el care mereu, pe parcursul povestirii, face aluzie la desfășurările viitoare ? De la primele pagini, de pildă, evocînd spaima lui de copil în serile în care Swann cina la părinții săi iar mama nu urca să-l îmbrățișeze înainte de culcare, el anunță analiza pe care o va face mai tîrziu aceleiași spaime trăite de Swann departe de Odette. Naratorul nu încetează să anticipeze asupra desfășurării povestirii și chiar asupra semnificației pe care i-o dă. De fiecare dată cînd întîlnește clipele în care senzația actuală trezește în hăul trecutului o voce misterioasă, are grijă să ne spună că încă nu a în-

țeles semnul pe care ele i-l adresează, dar că misterul se va dezlega. Pentru că abia la sfîrșit, cînd pietrele neregulate din curtea palatului Guermantes trezesc în el ziua petrecută odinioară la Veneția, reușește să descifreze limbajul lor — și această scenă finală este de fapt germenele operei, în asemenea măsură încît opera, de la primele cuvinte, o presupune, se explică prin ea în virtutea unei cauzalități teleologice, asemănătoare celei care ne explică universul prin scopurile lui Dumnezeu. Această omniștiință a creatorului care cunoaște de la primul gest ordinea creației sale, se pare că uneori Proust o revendică. O pagină din *Captiva* vorbește despre unul din caracterele operei moderne, sursă a unei noi frumuseți : *autocontemplarea* în care artistul devine judecătorul conștient al creației sale [16]. Pe de altă parte, Proust n-a încetat să prezinte această operă, care la o primă lectură poate părea un fel de rapsodie vagabondă, un monstru vegetal crescînd fără nici o noimă, ca pe o compoziție strictă, comparabilă unei catedrale : „Și cînd îmi vorbiți de catedrale, nu pot să nu fiu emoționat din cauza intuiției care vă îngăduie să ghiciți ceea ce n-am spus nimănui niciodată și ceea ce aștern acum pentru prima oară pe hîrtie : că am vrut să dau fiecărei părți din carte un titlu : Portic, Vitraliile absidei etc., ca să răspund dinainte criticii stupide care-mi reproșează că nu știu să-mi construiesc cărțile, în care, vă voi arăta, nu există decît un merit, acela al solidității celor mai neînsemnate episoade...“ [17]

Catedrală sau simfonie, *Căutarea* este compusă, e clar, în mod deliberat ; ramurile, revenirile, protuberanțele se înscriu într-o schemă riguroasă : prima redactare în trei volume a operei desemna la perfecție curba și dezvoltările ulterioare apăreau ca ramificații secundare ale ramurilor principale, fixate de la început. Madlena muiată în ceai, clopotnițele din Martinville, sonata de Vinteuil, pietrele

neregulate ale curții palatului Guermantes : opera vagabondă se oprește la aceste răspîntii, în aceste poieni plasate la distanțe exacte, și aici își dezvăluie cerul. La sfîrșitul cărții, matineul de la Guermantes reunește aproape întreg poporul de personaje. De-a lungul cărții experiențele evocate se anunță unele pe altele, își răspund, primele apar ca niște arhetipuri cărora celelalte li se vor conforma : dragostea lui Swann pentru Odette este arhetipul dragostei naratorului pentru Albertine, scena surprinsă între domnișoara de Vinteuil și prietena ei este arhetipul scenelor din *Sodoma și Gomora.* Fiecare fragment pare să facă dovada unei unități conștiente, pare să fie punctul unei curbe calculate de la început.

Și totuși, cum putea să știe omul care a luat condeiul în mînă ca să scrie *În căutarea timpului pierdut* ce va scrie, cînd opera, departe de a fi produsul unui om care preexistă, este, dimpotrivă, chemată să creeze puțin cîte puțin omul capabil să o scrie ? Primele cuvinte, prima măsură, nu sînt ele oare un *zar aruncat* și nu depinde oare de acest zar aruncat înfățișarea pe care în mod progresiv o va lua opera ?

Cînd comparăm cu paginile din *Căutarea* paginile lui *Jean Santeuil* care sînt cele mai asemănătoare, constatăm cu uimire că în ciuda evasiidentității povestirii și temelor, foarte rare sînt amănuntele, descoperirile de senzații noi ori de limbaj care să treacă dintr-o operă într-alta. Dacă se întîmplă să găsim în *Jean Santeuil* fraze pe care le vom regăsi abia schimbate în *Căutarea,* este întotdeauna vorba de fraze pronunțate de personaje : unele cuvinte ale doamnei S. către Jean sînt de pe acum cuvinte spuse de Odette lui Swann, și pedagogul Rustinlor vorbește ca Bloch. Dar nu sîntem aici în limbajul particular care va inaugura specia operei, ci în limbajul exterior al vieții, care poate fi comun unor opere diferite. Pare surprinzător că o operă care are drept scop nu să inventeze o lume nouă ci să dezvolte

clișeele acumulate prin experiența vieții le respinge cînd reia tentativa sa, pe acelea de care s-a slujit mai înainte : pare surprinzător că nu folosește decît în mod excepțional ceea ce a mai folosit.

Să ne ferim a explica faptul spunînd despre creație că nu se bazează pe experiență, că ordinea limbajului și ordinea existenței nu au legătură una cu alta ! Dar, dacă limbajul este suportat de experiență, el nu poate să o capteze decît în felul său propriu. Scriitorul se află printre cuvinte ca într-o pădure unde vizibilitatea depinde de dispunerea, grosimea și distanța dintre arbori. A intra în limbaj înseamnă a intra într-o ordine care va condiționa fructul experienței, și Proust începînd să scrie : *„Timp îndelungat, m-am culcat devreme..."* — frază pe care n-o scrisese încă, din care nu se gîndise încă să facă punctul de plecare al unei opere, se află supus unei curbe care nu-i va permite să întîlnească cuvintele de care s-a slujit pînă atunci și care, deschizînd în fața lui un alt spațiu, îl va duce la alte cuvinte. Această primă frază nu este reflexul unui univers care-i preexistă : ea este chemarea adresată unui univers care nu va exista decît începînd cu ea. În mod firesc, cititorul recunoaște în ea freamătul și culorile universului întreg ; pentru creator, ea n-a fost decît speranță îndrăzneață, exigență tematoare. Forța ei de început, de inaugurare, provine din valoarea ei expresivă, din adecvarea ei la universul proustian. Dar această adecvare nu este aceea a unei fraze pline de siguranță care să anunțe un univers conceput anterior sau să rezume un univers preexistent : ea este aceea, extrem de riscată, a cuvîntului deschizînd un spațiu pe care va reuși să-l însuflețească pînă la capăt, și care nu va deveni pe deplin al său decît tocmai prin mișcarea proprie cuvîntului.

Care este acel spațiu pe care-l deschid — și nu îl descoperă — primele cuvinte ? Dacă întîlnirea se confundă cu nașterea unui glas, nașterea acestei voci

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

nu poate fi despărțită de o anume atitudine adoptată de narator. Adevărata privire și adevăratul cînt iau naștere în aceeași clipă.

De la *Jean Santeuil* la această primă frază din *Căutarea* s-a petrecut mai întîi substituirea lui *el* prin *eu*. Posibilitatea lui Proust de a vorbi limbajul operei sale se confundă ea oare cu posibilitatea de a spune *eu*, adică — după o aparență superficială — de a vorbi limbajul sincerității? S-a pretins că Proust n-ar fi scris niciodată *Căutarea* dacă mama lui, pe care nu putea să o mintă, ar fi trăit mai mult: doamna Proust moare la 26 septembrie 1905, și probabil că scriitorul începe să lucreze în 1907.

Dar *eul* din *Căutarea* nu este nicidecum acela al sincerității autobiografice. Dealtfel, în general, nu trecerea în sens invers — de la *eu* la *el* — este aceea care favorizează creația romanescă? Ar fi ușor de demonstrat cum creația balzaciană capătă cu atît mai multă forță cu cît se eliberează mai deplin de relația ei cu biografia. Convingerea că „nu trebuie să te scrii pe tine însuți“ [18] este pentru Flaubert o misterioasă, dar peremptorie evidență. Kafka notează în carnetele sale că a avut sentimentul propriei sale puteri de a scrie în ziua în care, începînd *Verdictul*, el se încumetă să treacă de la *Ich* la *Er*. Opera lui Proust să fie oare o excepție de la ceea ce ar putea să pară o lege estetică? Dar că natura acelui *eu* proustian este ambiguă ne-o dovedește îndeajuns afirmația lui Proust, reprodusă de André Gide în *Jurnalul* său, la data de 14 mai 1921. Cum Gide îi împărtășește proiectul de a scrie o carte — *Si le grain ne meurt* — chiar despre asta, Proust îi răspunde: „Puteți povesti orice, cu condiția să nu spuneți niciodată *Eu*“ — „Ceea ce, adaugă Gide, nu mă interesează“ [19].

Acest *eu* din *Căutarea* se referă, ca acela din *Si le grain ne meurt*, la personalitatea biografică? Da,

ori de cîte ori îl desemnează pe autorul narațiunii. Cînd citim în *Timpul regăsit*: „Am înțeles că întregul material al operei literare era viața mea trecută...“ sau : „În fond, dacă stăteam să mă gîndesc, substanța experienței, care ar fi însăși materia cărții mele, o aveam de la Swann“ etc., nu există nici o îndoială că acest *eu* este cel al individului particular care scrie cartea, tocmai individul față de care Gide se arată neîncrezător, ceea ce îi va influența lectura, individul pe care contemporanii l-au cunoscut sub numele de Marcel Proust și de la care ne-au rămas fotografii. Acest *eu* este întotdeauna mascat, el apare sub forma identității biografice și a identității intelectuale, deoarece eroul povestirii nu încetează să fie cel care o scrie și deoarece povestea povestită de el este în același timp discontinuu comentată. Dar cînd citim : *Timp îndelungat, m-am culcat devreme...*, coincidența nu mai există. Încetînd să mai desemneze pe cel ce scrie pentru a desemna pe cel ce trăiește experiența, *eu* se referă acum la o personalitate care depășește personalitatea individului narator și comentator.

Chiar conținutul anecdotic al povestirii vine să confirme faptul. Experiența pe care și-o atribuie naratorul nu coincide întotdeauna cu aceea trăită într-adevăr de el : autorul nu a trăit dragostea eroului său pentru Albertine, și personajul cel mai apropiat de personalitatea sa reală este baronul de Charlus, care, prin deformarea lui grandioasă și schimonosită, pare un personaj inventat, uneori chiar un personaj de coșmar...

Eul narațiunii corespunde unui personaj infinit mai complex și mai vast decît acela al biografiei : el este cînd eroul aventurilor existenței reale, cînd observatorul, cînd visătorul ; dimensiunile lui sînt acelea ale universului evocat. *Eul* narațiunii corespunde nu istoriei lui Proust, ci experienței sale, înțelegînd prin experiență nu numai ceea ce un om,

în cursul vieții sale, a făcut, a suferit și semnat cu numele lui, ci suma contactelor sale cu lumea. De fapt, *eul* proustian este un *eu impersonal.* Fiindcă eul pe care această operă îl pune în scenă și care o umple într-adevăr așa cum apa umple o chiuvetă, nu e deloc (dacă sîntem atenți) dîra îngustă a unei vieți și ecourile pe care o conștiință personală le culege, ci o oglindă a lumii, atît de clară și vastă pe cît posibil, oglindă al cărei cadru este fără îndoială al unei conștiințe personale, dar al unei conștiințe ațintite asupra lumii, făcînd efortul de a se extinde într-atît încît ajunge să o egaleze. În repetate rînduri, Proust spune el însuși aceasta, și în special într-o pagină din *La umbra fetelor în floare :*

„Tot astfel, cei ce produc opere geniale nu sînt cei ce trăiesc în mediile cele mai delicate, care au conversația cea mai sclipitoare, cultura cea mai întinsă, ci cei ce, încetînd deodată de-a trăi numai pentru ei, au avut puterea de a face din personalitatea lor un soi de oglindă, astfel încît oricît de mediocră ar fi putut fi de altminteri viața lor din punct de vedere monden și chiar, în anumit sens, din punct de vedere intelectual, ea se răsfrînge în ele, căci geniul constă în puterea reflexivă și nu în calitatea intrinsecă a spectacolului reflectat.“ [20]

„Oglindă clară a ființei lumii“, ca să reluăm termenii lui Schopenhauer, incomparabil mai vast și mai clarvăzător decît *eul* din *Jean Santeuil,* care are îngustimea personajului biografic, astfel este *eul* din *Căutarea !* Totul se petrece ca și cum șansa acțiunii proustiene depindea de posibilitatea de a împăca amploarea și seninătatea lui *el* cu angajarea, cu vibrația existențială a lui *eu :* șansă pe care nu i-o poate da nici impersonalitatea naturalistă, nici personalitatea relatării confidențiale, care nu-i poate veni decît de la acest *eu* impersonal de al cărui accent și amploare de viziune ne dăm seama de la

primele pagini, acest *eu*, care nu este cîntecul vieții în curs de a fi trăită ci cîntecul vieții trăite, al „lumii redesenate", stăpînite în plenitudinea unei senine contemplații.

Fiindcă, încă de la primele cuvinte ale *Căutării* simțim de asemeni că șansa operei depinde de poziția naratorului în raport cu timpul. *Jean Santeuil* este povestea (sau mai degrabă : încearcă să fie povestea) unui om care se îndreaptă spre un viitor pe care nu-l cunoaște : imperfectul narațiunii reține ceea ce pentru el este un prezent veritabil. Dimpotrivă, încă de la primele măsuri ale *Căutării*, viața apare ca trecut, experiența ca încheiată : cuvintele au un viitor, opera rămîne de realizat, dar de realizat prin aprofundarea unei vieți care, ea, nu mai are decît trecut. Este adevărat că există succesiv în operă două atitudini față de timp [21] : mai întîi o atitudine de proiect, îndreptată spre un viitor necunoscut, apoi, începînd cu matineul de la Guermantes, o atitudine de contemplare și de resuscitare retrospectivă ? Dar cel care scrie primele pagini nu poate face acest lucru decît pentru că matineul de la Guermantes a avut deja loc ; mișcarea de proiect a fost, în viață, o mișcare autonomă, în operă, ea nu este decît o mișcare iluzorie, imprimată de mișcarea retrospectivă. În operă, fluxul vieții nu înaintează decît pe apele refluxului. Ceea ce spun foarte clar primele pagini în care conștiința prezentă (aceea a trezirii) — în loc să se îndrepte spre viitor — se întoarce către noaptea precedentă, către trecut. Și prima imagine a acestui trecut — copilul urcînd spre camera lui — va fi evocată de către omul care știe deja tot ceea ce copilul este sortit să trăiască : fiindcă viața s-a sfîrșit.

„Sînt mulți ani de atunci. Zidul scării pe care am văzut reflectîndu-se lumînarea tatii nu mai există de multă vreme. În mine, de asemenea, au fost distruse multe lucruri care credeam că vor dura

totdeauna și altele noi le-au luat locul, dînd naștere unor supărări și unor bucurii noi, pe care n-aș fi putut să le prevăd atunci, după cum și cele vechi au ajuns greu de înțeles. De asemenea, e mult de cînd tata a încetat de a fi în stare să-i mai spună mamei : «Du-te cu micuțul». Posibilitatea unor asemenea clipe nu va renaște niciodată pentru mine. Dar de la un timp încoace, dacă ascult, încep să pricep foarte deslușit suspinele pe care am avut puterea să le rețin în fața tatii și care n-au izbucnit decît cînd m-am regăsit singur cu mama. În realitate, n-au încetat niciodată ; și le aud din nou, tocmai pentru că viața tace acum și mai mult în jurul meu, ca acele clopote de mănăstiri pe care zgomotul orașului le acoperă atît de bine în timpul zilei, încît ai crede că s-au oprit, dar care încep să sune iarăși în tăcerea serii.“ [22]

„Tocmai pentru că viața tace acum și mai mult în jurul meu...“. Pentru Proust posibilitatea operei sale nu apare decît atunci cînd clipa prezentă a narațiunii devine o clipă fără alt viitor decît acela al limbajului : clipa unei vieți postume. Singur *eul* îi îngăduie să facă din prezent momentul unui viitor trecut. De aceea, de-a lungul întregii narațiuni, pentru că nu există un prezent adevărat (ignorîndu-și viitorul), emoțiile vieții (ale vieții în stare de proiect, în așteptare) își pierd ascuțimea, suportă în permanență o derealizare venind din conștiința că au fost iluzorii, înșelate, conștiință din care resuscitarea retrospectivă face un fel de umbră a lor. Ca și aceea a amantului gelos, spaima copilului părăsit în camera lui nu mai este decît o imagine îndulcită, estompată, fiind înfățișată de cel pe care ea nu-l mai poate înfricoșa. Și ca și fericirea, speranța chemată în scenă este o speranță fără credință, căci regizorul știe bine ce s-a întîmplat cu ea.

Timp îndelungat, m-am culcat devreme... Pentru că, de la primele cuvinte, opera își găsește lim-

bajul — *eul* impersonal care îi permite să fie vrajă a cîntecului și amploare a viziunii, și raportul postum cu viața — iată că ea cheamă în același timp la viață universul ei propriu. Aceste dintîi cuvinte deschid planul operei : nicidecum pentru că ele conțin planul ei în sensul unei scheme preconcepute, ci, de la început, cu o instantaneitate magistrală, ele o situează în planul care este acela al posibilității. Un om se trezește din somn într-o cameră și neavînd mai întîi în fața lui decît o noapte în care nu știe cine este, în care știe numai că există, începe să reconstituie ființa și lumea lui. De la început iată locul, locul proustian privilegiat : camera. Și, într-o enumerare epică, toate camerele în care trezirea a avut loc : „Dar revăzusem cînd una cînd alta din odăile pe care le locuisem în viața mea, și sfîrșeam prin a mi le aminti pe toate, în lungi reverii care urmau deșteptării ; odăile de iarnă în care, cînd ești culcat, îți ghemuiești capul într-un cuib pe care-l construiești cu lucrurile cele mai nepotrivite : un colț al pernei, partea de sus a plapumei, o bucată de șal, marginea patului și un număr din *Débats roses*, pe care reușești să le cimentezi laolaltă, după tehnica păsărilor, presîndu-le la infinit ; sau odăile în care, pe un timp foarte rece, guști plăcerea de a te simți despărțit de lucrurile din afară (ca rîndunica de mare care-și are cuibul într-un subteran în căldura pămîntului), și în care — focul arzînd toată noaptea în cămin — dormi învăluit într-o mantie de aer cald și fumegînd, pătrunsă de licărirea tăciunilor care se aprind din nou, un soi de alcov ce nu se poate pipăi, de peșteră caldă săpată chiar în sînul odăii, zonă arzătoare și mobilă în contururile ei termice, aerisită de adieri care ne răcoresc fața și se ivesc din unghere, din părțile învecinate cu fereastra sau îndepărtate de cămin și care s-au răcit ; odăi de vară în care-ți place să fii una cu noaptea călduță, în care clarul de lună rezemat de obloanele

întredeschise își aruncă scara-i fermecată pînă la picioarele patului, în care dormi aproape în plin aer, ca pițigoiul legănat de boare în vîrful unei crenguțe ; uneori, odaia Louis XVI, atît de veselă (...) alteori, dimpotrivă, odaia atît de mică și cu tavanul atît de înalt...“ [23]

Iată locul, și de asemenea marile figuri, divinitățile (malefice sau tutelare) care se vor înfrunta. Fiindcă în acest refugiu al camerei, în această căldură de cuib, este adevărat că e mare ispita de a te lăsa pradă somnului, nopții, care eliberează de această viață iluzorie, mincinoasă de care trebuie să te desparți. Dar camera nu este ea mai ales locul deșteptării ? Nu e oare istoria unei treziri, a unei dezmeticiri — și nu a unei ațipiri — aceea pe care romanul, de la primele pagini, începe să ne-o povestească. Mai degrabă decît opusul și exorcismul vieții, noaptea nu este ea oare complicea care, ca și viața, este uitare, inconștiență, moarte ? În refugiul camerei, iată că începe o luptă atît împotriva vieții cît și împotriva morții, atît împotriva zilei cît și împotriva nopții. Iată că lărgind ruptura trezirii, conștiința supraviețuitoare, postumă, începe cu o răbdare, cu o viclenie, cu o clarviziune de insectă sau de orb, să desprindă din mîinile vieții care nu au știut să o păstreze, din mîinile nopții care nu pot decît să o piardă, imaginea indestructibilă a unei existențe în lume.

NOTE

Citatele din *A la Recherche du Temps Perdu* sînt date după versiunea românească *În căutarea timpului pierdut*, în treisprezece volume, apărută la editura *Minerva*, colecția BPT, între 1968 și 1977 ; traducerea vol. I—VIII *(Swann*, I și II ; *La umbra fetelor în floare*, I și II ; *Sodoma și Gomora*, I și

II) este semnată de Radu Cioculescu ; traducerea vol. IX—X *Captiva* I și II), este semnată de Radu și Eugenia Cioculescu) ; traducerea vol. XI *(Fugara)* și XII—XIII *(Timpul regăsit* I și II) este semnată de Eugenia Cioculescu.

1 Spinoza, *Texte filosofice*, cu un studiu introductiv de C. I. Gulian, Editura de stat pentru literatură științifică, 1952, p. 39.
2 *Swann*, I, p. 224-225.
3 *Timpul regăsit*, I, p. 252.
4 *Timpul regăsit*, II, p. 34-35.
5 *Timpul regăsit*, II, p. 22.
6 *Jean Santeuil*, Gallimard, III, p. 13.
7 *Jean Santeuil*, I, p. 57.
8 *Jean Santeuil*, I, p. 81.
9 *Jean Santeuil*, I, p. 138.
10 *Jean Santeuil*, II, p. 227.
11 *Jean Santeuil*, II, p. 10.
12 *Jean Santeuil*, III, p. 280.
13 *Jean Santeuil*, I, p. 221.
14 „De fapt, așa cum se întîmplă cu sufletele morților în unele legende populare, fiecare clipă din viața noastră, de îndată scursă, se întrupează și se ascunde în vreun obiect material. Viața rămîne acolo prizonieră, pentru totdeauna, afară de cazul cînd ne iese în cale obiectul". *(Contra lui Sainte-Beuve*, în rom. de Valentin și Liana Atanasiu, *Univers*, 1976, p. 13) ; „Găsesc foarte îndreptățită credința celtică după care sufletele celor pe care i-am pierdut sînt închise în cîte o ființă inferioară, un animal, o plantă, un lucru neînsuflețit, cu adevărat pierdute pentru noi pînă în ziua, care pentru mulți nu sosește niciodată, cînd ni se întîmplă să trecem pe lîngă un pom, să intrăm în stăpînirea obiectului care e închisoarea lor. Atunci ele tresaltă, ne cheamă..." *(Swann*, I, p. 57) (n. a.).
15 „Dar îndată ce am gustat din biscuit, o grădină întreagă, pînă atunci nedeslușită, ștearsă cu aleile uitate, rond cu rond, cu toate florile, se desena în ceșcuța de ceai, ca acele flori japoneze ce-și revin numai în apă" *(Contra lui Sainte-Beuve*, p. 14). „După cum în jocul în care japonezii se amuză să înmoaie într-o ceașcă de porțelan, plină cu apă, bucățele de hîrtie, pînă atunci nedeslușite care, de-abia înmuiate, se întind, se strîmbă, se colorează, se diferențiază, devin flori..." *(Swann*, I, p. 61) (n. a.).
16 *Captiva*, I, pp. 241-242.
17 Citat după André Maurois, Prefață la ediția din Pléiade, p. XVII (n. a.).

18 G. Flaubert, *Correspondance*, scrisoarea din 18 martie 1857 (n. a.).

19 André Gide, *Jurnal*, Pagini alese, 1889-1951. Prefață, traducere și note de Savin Bratu, Univers, 1970, p. 256.

20 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 267.

21 Așa consideră Germaine Brée în cartea ei *De la timpul pierdut la timpul regăsit* (Les Belles Lettres, 1950) care este unul din cele mai importante studii scrise despre Proust ; am împrumutat de la ea mai multe observații (n. a.).

22 *Swann*, I, p. 47.

23 *Swann*, I, p. 8-9.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LIMBAJUL PROUSTIAN, CA ACELA AL ORICĂrei mari opere, întemeiază mai mult decît exprimă o realitate : lumea pe care o ridică se află în fața lui. Înălțînd o lume, construiește o operă. Ce înseamnă oare a spune că limbajul emoționează, însuflețește, prin ce mijloace își găsește opera teritoriul propriu și forța ei ?

Romanul tradițional este o suită de imagini ale omului, văzut prin prisma evenimentului. Intrigă și personaje : aceste două elemente sînt inseparabile ; nu interesează prea mult dacă personajul își caută istoria sau dacă istoria își caută personajul. Germenele romanului *Roșu și negru*, știe oricine, este un fapt divers ; acela al *Mănăstirii*, o veche cronică italiană. Dar drama nu prinde viață decît încarnată într-un personaj : „Ceea ce se povestește nu-i oare viața lui Fabrice ?“ [1] răspunde Stendhal obiecțiilor lui Balzac. (Și ar fi putut foarte bine să intituleze *Fabrice* romanul *Mănăstirea din Parma*, *Julien*, romanul *Roșu și negru*, așa cum intitulează alte povestiri *Lamiel*, *Armance*, *Féder*, *Mina de Vanghel...*). Balzac, dimpotrivă, pleacă mai degrabă de la concepția unei drame. Personajul nu se reduce din această cauză la o ilustrație, la o simplă copie : subiectul romanului *Moș Goriot* nu prinde viață decît în prezența personajului, deși îl precede ; și personajul Philippe Bridau face, spre exemplu, să se precizeze intențiile vagi, care bat la poarta romanului *Pescari în ape tulburi*, fără a reuși să o deschidă. Balzac, care dă romanelor sale — fără excepție — titlul unei situații, vede în creația persona-

jului semnul cel mai clar al geniului. „A scrie *Călătorie de la Paris la Ierusalim* [2] înseamnă a-ți lua locul în gloria umană a unui secol ; dar a face oamenii să creadă în existența lui René [3], a Clarissei Harlowe [4], asta nu înseamnă a lua locul lui Dumnezeu ?“ [5].

În căutarea timpului pierdut este *și* un roman tradițional. Cartea nu relatează oare încercările impuse unei existențe care este alcătuită din raporturile ei cu alte existențe individuale ? Roman, *Căutarea* este chiar romanul unui roman. Și nu numai pentru că este comentariul unei narațiuni : pentru că întemeiază mișcarea vieții reale pe un soi de anticipație romanescă. Puternic interesat de viața altora, cititor al lui *François le Champi* [6], al lui Saint-Simon, Balzac, Bergotte, înainte de a fi subiectul propriei sale vieți, naratorul postulează identitatea existenței reale și a existenței imaginare. „Cu ea voi avea romanul meu“ [7], spune el într-o frază revelatoare, în momentul în care o întîlnește pe Albertine. Fiindcă, a concepe viața ca pe un roman înseamnă a o concepe înainte de toate ca pe o ocazie de a stabili anumite raporturi cu alții, ca pe o posibilitate a întîlnirilor care vor smulge eul din irealitatea lui, făcîndu-l obiect privit sau subiect privitor. (Julien nu există decît privit de doamna de Rénal sau de Mathilde ; Fabrice decît privind-o pe Clélia). Ce este toată viața naratorului dacă nu o întrebare pusă celuilalt, tuturor celorlalți care sînt mama lui, Swann, Gilberte, ducesa de Guermantes, Albertine, Bergotte, Berma, Elstir ? Fără îndoială, revelația vieții este așteptată de la celălalt ; dar celălalt este mediatorul necesar al acestei revelații. Deschizîndu-se cu o așteptare, o căutare a celuilalt, cartea se încheie cu adunarea tuturor celorlalți a căror întîlnire a jalonat viața lui.

Meditînd asupra operei sale în timp ce o scrie, Proust o prezintă în repetate rînduri ca pe un ansamblu dramatic semnificativ : dă ca esențiale personajele și situațiile care alcătuiesc țesătura, interzicîndu-ne să vedem în ele ochiurile ușor de înlocuit ale unui lanț care ar putea fi făcut dintr-un alt metal. Ca și romancierul tradițional, el dă o valoare esențială contingenței. Spre sfîrșitul cărții, în momentul în care înainte de a se alătura invitaților, așteaptă în biblioteca prințului de Guermantes, își aduce aminte de noaptea cînd a obținut ca mama să vină să doarmă la el în cameră, și i se pare că această noapte, hotărînd totul, este cauza unei serii, care, deplin explicată, devine astfel ca și necesară : „...În timpul celei mai dulci și celei mai triste nopți din viața mea poate, în care obținusem, vai ! de la părinții mei (într-o vreme cînd Guermantes-ii cei misterioși îmi păreau inaccesibili) o primă abdicare de la care puteam data începutul declinului sănătății și voinței mele, renunțarea mea, cu fiecare zi mai definitivă, la o obligație anevoioasă..." [8]. Și ceva mai jos, revenind asupra acestei notații rapide, precizează :

„Din seara aceea, cînd mama abdicase, data, împreună cu moartea lentă a bunicii, și declinul voinței și sănătății mele. Totul se decisese în clipa cînd, nemaiputînd suporta așteptarea pînă mîine pentru a-mi lipi buzele de obrazul mamei, luasem hotărîrea, sărisem din pat și mă dusesem, în cămașă de noapte, să mă instalez la fereastra prin care pătrundea clarul de lună, pînă ce-l auzisem pe domnul Swann plecînd" [9].

Swann... Presupunînd că nu l-ar fi cunoscut, destinul său ar fi fost altul :

„În fond, dacă stăteam să mă gîndesc, substanța expresiei, care ar fi însăși materia cărții mele, o aveam de la Swann, nu numai prin tot ce-l privea pe el și pe Gilberte ; însă el îmi insuflase, încă la

Combray, dorința de a mă duce la Balbec, unde părinților mei nu le-ar fi trecut niciodată prin minte să mă trimită și fără de care n-aș fi cunoscut-o pe Albertine, nici pe Guermantes-i, pentru că bunicămea n-ar fi regăsit-o pe doamna de Villeparisis, eu nu i-aș fi cunoscut pe Saint-Loup și pe domnul de Charlus, prin care am căpătat posibilitatea să o cunosc pe ducesa de Guermantes, iar prin dînsa, pe vara ei, astfel încît prezența mea, chiar în momentul acela, la prințul Guermantes, unde tocmai îmi scăpărase ideea operei mele literare (ceea ce însemna că-i rămîneam obligat lui Swann nu numai pentru material, dar și pentru hotărîre) i se datora tot lui Swann. (...) Dacă nu era Swann, părinții mei nu ar fi avut niciodată ideea de a mă trimite la Balbec. (Nu era, dealtfel, răspunzător de suferințele pe care mi le pricinuise în mod indirect : ele se datorau slăbiciunii mele ; slăbiciunea lui îl făcuse și pe el să sufere din cauza Odettei.) Dar determinînd în felul acesta viața pe care am dus-o, el a exclus astfel toate existențele pe care le-aș fi putut duce în locul acesteia. Dacă Swann nu mi-ar fi vorbit de Balbec, n-aș fi cunoscut-o pe Albertine, sufrageria hotelului, familia Guermantes. Dar m-aș fi dus în altă parte, aș fi cunoscut alți oameni, memoria mea, ca și cărțile, ar fi fost plină de cu totul alte tablouri, pe care nu pot nici măcar să mi le închipui și a căror noutate, necunoscută mie, mă subjugă și mă face să regret că nu mă dusesem mai bine într-acolo, și că Albertine și plaja din Balbec și Rivebelle și Guermantes-ii nu-mi rămăseseră necunoscuți pentru totdeauna“ [10].

Ceva mai departe, apariția domnișoarei de Saint-Loup îi respiră reflecții asemănătoare :

„Ca și cea mai mare parte dintre ființe, dealtfel, nu era ea, oare, asemănătoare «marcajelor» de răspîntii, unde se încrucișează drumuri venite, ca și în viața noastră, din cele mai diferite puncte ? În

ceea ce mă privea, cele ce ajungeau la domnișoara de Saint-Loup și radiau în jurul ei erau numeroase. Și înainte de toate, ajungeau la ea cele două mari «părți» pe unde făcusem atîtea plimbări odinioară și nutrisem atîtea iluzii — prin tatăl său Robert de Saint-Loup dinspre partea Guermantes-ilor, prin Gilberte, mama ei, din partea Méseglise, care era «partea dinspre Swann». Un drum, prin mama tinerei fete și prin Champs-Elysées, mă duceau la Swann, în serile din Combray, în partea Méseglise ; celălalt prin tatăl său, la după-amiezile de la Balbec, unde îl văzusem din nou în apropierea mării însorite. Între aceste două drumuri se făceau și încrucișări. Căci la acel Balbec real, unde-l cunoscusem pe Saint-Loup, vroiam atît de mult să mă duc, în mare măsură din pricina celor ce-mi spusese Swann despre biserici și, în special, despre biserica persană, iar prin Robert de Saint-Loup, nepotul ducesei de Guermantes, ajungeam tot la Combray, în partea Guermantes-ilor. Dar domnișoara de Saint-Loup mă mai conducea și la multe alte momente din viața mea, de pildă, la Doamna în roz, care-i era bunică și pe care o văzusem la fratele bunicului meu. (...) Și nu era oare bunicul domnișoarei de Saint-Loup, Swann, cel care-mi vorbise primul de muzica lui Vinteuil, tot așa cum Gilberte îmi vorbise prima de Albertine ?“ [11]

Prinsă în evenimente întîmplătoare în sine, viața naratorului formează astfel o serie riguroasă (în interiorul căreia se stabilesc relații la fel de riguroase), în asemenea măsură încît întîmplările inițiale iau aspectul necesității, pentru că au făcut din viață ceea ce a fost, pentru că nu poți să-ți închipui altele în funcție de materia de care dispunem. Astfel, țesutul evenimențial și figurativ al operei apare ca obiectul ei esențial. Și cum evenimentul este un raport între eu și celălalt, cutare personaj nefiind stăpînul destinului decît pentru că a fost la originea

uneia sau alteia dintre întîlniri, se pare că opera proustiană ar putea să fie definită într-o manieră cu totul tradiţională, ca o creaţie de personaje. La început, eroul nu aşteaptă nimic de la el însuşi, nici de la un adevăr al universului, care nu s-ar manifesta *într-un suflet şi într-un trup.* — „Fiindcă nu te gîndeşti la tine, ci vrei numai să ieşi din tine“ [12]. Naraţiunea nu este decît istoria împlinirii acestor întîlniri dorite : la sfîrşit, adunarea personajelor rezumă şi întruchipează destinul. Nimeni nu a considerat vreodată romanul lui Proust un roman de aventuri ; toată lumea ştie că el este primul care a întreprins, pe o asemenea scară, şi în mod atît de conştient, dedramatizarea romanului [13]. Dar Proust este adeseori considerat cel mai mare creator de personaje pe care l-a avut literatura noastră după Bazlac. Se cuvine deci să cercetăm personajul proustian, şi făcînd acest lucru, vom examina ce înseamnă personajul concret pentru roman precum şi ce înseamnă persoana întîlnită pentru viaţa a cărei poveste este romanul. O operă neputînd exista în chip organic decît în măsura în care formă şi semnificaţie sînt, dacă nu indiscernabile, atunci cel puţin convertibile una într-alta, a te întreba dacă Proust cîştigă partida ca romancier prin creaţia de personaje înseamnă a te întreba dacă relaţia cu celălalt aduce celui care interoghează existenţa, răspunsul aşteptat.

„O mică lovitură în fereastră, ca şi cum ar fi bătut cineva, urmată de o cădere amplă dar uşoară, ca nişte grăunţe de nisip cărora le-ai fi dat drumul de la fereastra unui etaj superior, apoi căderea lua proporţii, se întindea, adopta un ritm, devenea fluidă, sonoră, muzicală, nenumărată, universală : era ploaia.“ [14]

Astfel ne prezintă Proust un eveniment oarecare în realitatea lui de senzaţie imediată. Sfîşiată, ştearsă, percepţia-cunoaştere lasă să se vadă datul

pur. Demers foarte conștient din care face un principiu al esteticii sale. În cursul lecțiilor de literatură pe care i le dă captivei, naratorul vorbește despre „partea dostoievskiană a doamnei de Sévigné", și explică, citînd faimoasa scrisoare despre clarul de lună, în care cîmpia devine o rufă imensă întinsă la uscat : „S-a întîmplat ca doamna de Sévigné, ca și Elstir, ca și Dostoievski, în loc să înfățișeze lucrurile în rînduiala logică, adică începînd cu cauza, să ne arate mai întîi efectul, iluzia care ne izbește". [15] A zugrăvi lucrurile așa cum le vezi și nu așa cum știi că sînt : iată arta lui Elstir. Și să ne amintim acele prime pagini în care se nasc, scînteind, toate secretele proustiene. Un om se trezește din somn, încearcă întreaga naivitate a simțirii : nu știe cine este, nici unde se află, și lucrurile încă nerecunoscute sînt văzute cu adevărat. Această domnie pură a aparenței, dincoace sau dincolo de cunoaștere, este ea regimul pe care opera vrea să-l stabilească, pe care vrea ea să se bazeze ? Uneori, prezentîndu-și personajele, Proust folosește acest demers de reducere la sensibil pe care l-am observat în *era ploaia*, acest fir care, de la pagină la pagină, îi permite să facă din lume un fel de colivie cu păsări necunoscute.

Balzac îi reproșează lui Stendhal că nu pregătește apariția personajelor sale. Și e adevărat că Julien Sorel, de exemplu, ne apare în cursul unei scene : chemat de tatăl său, coboară dintr-un copac, scăpînd din mînă *Memorialul de la Sfînta Elena*. Să spunem deci că este elementul unei percepții actuale, în timp ce Vautrin ne este prezentat cînd se face descrierea casei Vauquer, ca un element într-o povestire construită. Dar, deși Stendhal ne dă impresia că filmează o scenă ce se petrece sub ochii lui iar Balzac pare să extragă din memorie o poveste căreia nu-i mai corespunde nimic prezent, între portretul lui Julien și portretul lui Vautrin nu este o distanță prea mare, imaginea unuia ca și a celuilalt fiind o

imagine compusă, făcută din aparența lui la un moment dat al timpului, din interpretarea acestei aparențe, din diverse cunoștințe și pronosticuri ale autorului. Depășind prezența sa momentană, realitatea personajului se situează nu într-un moment particular al cărui spectacol, se presupune, autorul îl are în fața ochilor, ci într-un ansamblu temporal complex despre care trebuie să spunem că autorul are cunoștință : în roman ca totalitate. Personajul nu este numai văzut : este și cunoscut. Lucrul este evident în cazul lui Vautrin : „Fața, brăzdată de dungi pretimpurii, arăta o oarecare asprime, pe care o dezmințea însă purtarea lui blajină și prietenoasă. (...) Era îndatoritor și glumeț din fire. Dacă se strica vreo încuietoare de ușă, numaidecît o desfăcea, o dregea, o ungea, o pilea și o punea la loc spunînd : «Eu i-s nașul !» Dealtfel știa tot felul de lucruri despre mare, despre corăbii, despre Franța, despre țările străine, despre afaceri, oameni, evenimente, legi, hoteluri și pușcării(...) Iar felul cum zvîrlea scuipatul dintr-o țîșnitură, arăta că are o fire rece și neclintită, care nu s-ar fi dat înapoi de la o crimă ca să iasă dintr-o încurcătură.“ [16] Dar lucrul e adevărat și în cazul lui Julien : „Ochii mari, negri, care în clipele de liniște arătau chibzuință și înflăcărare, erau însuflețiți acum de ura cea mai feroce (...) Statura lui mlădioasă și bine croită arăta mai mult sprinteneală decît vigoare“. [17]

Proust, dimpotrivă, așa cum făcuse și Flaubert, se îngrijește să limiteze descrierea unui personaj numai la ceea ce se încadrează în momentul precis în care acesta apare, curățind senzația inițială a întîlnirii de toate elementele pe care este tentat să i le adauge un autor în deplină cunoștință asupra trecutului și asupra destinului eroilor. Despre personaj, se cuvine atunci să spunem nu că ne este prezentat ci că el ne *apare*. Ne apare nouă, cititorilor, așa cum i-a apărut naratorului în momentul

întîlnirii lor : în realitatea intactă și indiscutabilă a ceea ce nu este cunoscut, ci într-adevăr văzut.

Astfel *apar*, în toată puterea cuvîntului, personajele cărora este dat să stîrnească admirația sau dragostea naratorului.[18] Ele au privilegiul de a fi văzute, fie că, așteptate, dorite, se deosebesc de modelul mental — prin lipsă sau prin exces — fie, că, neașteptate, neprevăzute, se impun fără ca spiritul nepregătit să poată amortiza șocul. Fie că este legată de o experiență a dezamăgirii, a încîntării sau a surprizei, această viziune nu explodează cu o asemenea forță decît pentru că este aceea a unui corp străin pe care spiritul nu a fost în stare să-l producă. Ea are întotdeauna același dar, de „a sări în ochi pentru prima dată", de a fi „o neașteptată iluminare a lumii reale". Neîndoielnică pentru a fi eterogenă ; atrăgînd atenția privirii pentru a reduce spiritul la tăcere.

Bergotte, Elstir, ducesa de Guermantes dezamăgesc, dar această dezamăgire îi dezvăluie, îi luminează ca un soare fără umbre :

„Acest nume, Bergotte, mă făcu să tresar ca detunătura unui revolver care s-ar fi descărcat asupră-mi, dar am salutat instinctiv, ca să mă dezmeticesc ; în fața mea, ca acei prestidigitatori pe care-i zărești neatinși și în redingotă în praful unei descărcături din care și-a luat zborul un porumbel, salutul mi-era înapoiat de un bărbat tînăr, aspru, mărunt, spătos și miop, cu nasul roșu în formă de cochilie de melc și cu bărbuța neagră. Eram trist de moarte, căci nu se alesese praful numai de bătrînul galeș din care nu mai rămînea nimic, dar și de frumusețea unei opere imense pe care putusem s-o găzduiesc în organismul sfîrșit și sfînt pe care-l clădisem dinadins ca un templu pentru ea, dar căreia nu-i era rezervat nici un loc în trupul bondoc, plin de vase, de oase, de ganglioni, al omulețului cu nas cîrn și cu bărbuță neagră din fața mea"...[19]

„Saint-Loup și cu mine văzusem de două sau de trei ori la restaurantul din Rivebelle luînd loc la o masă cînd toată lumea începea să plece, un bărbat înalt, foarte vînjos, cu trăsături regulate, cu barba încărunțită, dar a cărui privire visătoare era stăruitor ațintită în vid. Într-o zi, cum îl întrebam pe patron cine era acest comesean obscur, izolat și întîrziat : «Cum nu-l cunoașteți pe vestitul pictor Elstir ?» ne spune el".

„În timp ce se slujea nunta, o mișcare a ușierului, care se mută din loc, mi-a îngăduit deodată să văd într-o capelă, o doamnă blondă, cu nasul mare, cu ochii albaștri și pătrunzători, cu o cravată înfoiată de mătase mov, lucioasă, nouă și sclipitoare, și cu un coș pe colțul nasului. Și pentru că deosebeam pe suprafața feței ei înroșite ca și cum i-ar fi fost foarte cald, o asemănare parțială, diluată și abia perceptibilă cu portretul care mi se arătase, iar mai cu seamă dacă încercam să enunț trăsăturile particulare pe care i le observam, ele se formulau întocmai în aceiași termeni : un nas mare, ochi albaștri, de care se slujise doctorul Percepied, cînd o descrisese în prezența mea pe ducesa da Guermantes, mi-am spus : «Această doamnă seamănă cu doamna de Guermantes». (...) Era ea ! Decepția mea fu mare. Ea se datora faptului că nu băgasem de seamă, cînd mă gîndeam la doamna de Guermantes, că mi-o înfățișam în culorile unei tapițerii sau ale unui vitraliu, într-un alt veac, dintr-o altă materie decît restul ființelor vii. Niciodată nu mă gîndisem că ar putea avea fața roșie, o cravată mov ca doamna Sazerat (...). «Asta e, asta să fie doamna de Guermantes !» exclama mutra mea atentă și mirată cu care contemplam chipul acesta care firește n-avea nici o legătură cu chipurile cu care îmi apăruseră de atîtea ori în vis, sub același nume, al doamnei de Guermantes, căci nu-l alcătuisem ar-

bitrar, ca pe celelalte, ci-mi izbise vederea pentru întîia dată de abia acum o clipă, în biserică". [21]

Gilberte, Albertine, Robert de Saint-Loup iau ochii, atrag privirea fără să o decepţioneze :

„Deodată m-am oprit, n-am mai fost în stare să mă mişc, aşa cum se întîmplă cînd o vedenie nu se adresează numai privirilor noastre, ci solicită percepţii mai adînci şi dispune de întreaga noastră fiinţă. O fetiţă blondă-roşcovană, care avea aerul că se întoarce de la plimbare şi care ţinea în mînă o sapă de grădină, ne privea ridicîndu-şi faţa presărată cu pete roz. Ochii ei negri străluceau (...) M-am uitat la ea întîi cu acea privire care nu este decît crainicul ochilor, dar la a cărei fereastră se pleacă în toate sensurile, privirea îngrijorată şi împietrită care ar voi să pipăie, să captureze, să ia cu sine trupul pe care-l priveşte şi sufletul împreună cu el..." [22]

„Chipul aceleia, care mai aproape de el, (Elstir) mare şi luminată de privirile ei, avea aerul unei prăjituri în care s-ar fi rezervat un loc pentru puţină seninătate. Ochii ei, cînd erau aţintiţi asupra cuiva, dădeau impresia mobilităţii, după cum în zilele cu vînt puternic, aerul deşi invizibil lasă să se perceapă viteza cu care trece pe fondul de azur. O clipă privirile ei se încrucişară cu ale mele, ca acele ceruri călătoare în zilele de furtună care se apropie de un nor mai leneş, alunecă de-a lungul său, îl ating şi-l întrec. Dar nu se cunosc şi se duc departe unul de altul. Astfel privirile noastre se înfruntă o clipă ignorînd fiecare ce făgăduieli şi ameninţări pentru viitor cuprindea continentul ceresc din faţă-i. Privirea ei se învălui puţin doar în clipa în care se strecură sub a mea, fără să-şi încetinească mersul". [23]

„Într-o după-amiază foarte călduroasă, mă aflam în sufrageria hotelului care, ca să fie ferită de soare, fusese lăsată în parte în întuneric, trăgîndu-se

perdelele pe care acesta le îngălbenea și prin a căror crăpături mijea albastrul mării, cînd pe cărarea centrală care ducea de pe plajă la drum, am văzut un tînăr înalt, zvelt, cu gîtul gol, cu capul sus, purtat cu mîndrie, cu ochii pătrunzători, a cărui piele era atît de blondă, iar părul atît de auriu ca și cum ar fi absorbit toate razele soarelui. Purta un costum de stofă moale și albă cum n-aș fi crezut niciodată că un bărbat ar fi îndrăznit să poarte, și atît de subțire, încît evoca tocmai răcoarea din sufragerie, căldura și vremea frumoasă de afară, și pășea repede. Ochii săi — dintr-unul cădea mereu un monoclu — erau de culoarea mării (...) Străbătu repede holul hotelului în toată lărgimea lui, urmărindu-și parcă monoclul care zburda în fața-i ca un fluture. Venea de la plajă și marea care umplea pînă la jumătate geamlîcul holului îi slujea drept fundal pe care se desprindea în picioare, ca în unele portrete în care pictorii fără să deroge cîtuși de puțin de la observarea cît mai exactă a vieții actuale dar alegînd model un cadru potrivit, peluza de polo, de golf, un cîmp de curse, puntea unui iaht, pretind că dau un echivalent modern al acestor pînze în care primitivii așezau figura omenească în primul plan al unui peisaj". [24]

Uneori, ca în primul portret al baronului de Charlus, senzația se găsește amestecată cu elemente de interpretare : dar atunci chiar șocul senzației le declanșează :

„Am întors capul și am zărit un bărbat de vreo patruzeci de ani, foarte înalt și destul de gras, cu mustăți foarte negre și care în timp ce-și bătea nervos pantalonul cu o vargă, ațintea asupră-mi niște ochi holbați de atenție. Din cînd în cînd, ei erau străpunși în toate sensurile de niște priviri de o activitate extremă, așa cum au în fața unei persoane pe care nu o cunosc numai oameni cărora, dintr-un motiv oarecare, ea le inspiră gînduri care nu s-ar

ivi nimănui altuia — de pildă nebunilor sau spionilor. El îmi aruncă o ultimă ochire totodată îndrăzneață, prundentă, rapidă și adîncă, ca o ultimă lovitură pe care o tragi în clipa de-a o lua la fugă, și după ce privi jur-împrejur, luînd deodată un aer distrat și trufaș, printr-un brusc reviriment al întregii sale ființe, se întoarse spre un afiș în a cărui lectură se cufundă. (...) Mi-a făcut impresia unui escroc de hotel care poate ne observase încă mai acum cîteva zile pe bunica și pe mine și, pregătind vreo lovitură urîtă, își dăduse seama că-l surprinsesem în timp ce mă iscodea..." [25]

Acest gen de apariție — consfințind un contact fără intermediar între privire și obiectul ei sensibil — nu este, firește, acordat tuturor personajelor, nici rezervat în mod obișnuit vreunuia dintre ele. Primul portret al lui Legrandin, de exemplu, rezumă un lucru cunoscut („Cînd ne întorceam de la liturghie, îl întîlneam adesea pe domnul Legrandin (...) Înalt, bine clădit, cu o față gînditoare și fină, cu mustăți lungi blonde, cu privirea albastră, dezamăgită (...) Era în ochii familiei mele care-l dădea totdeauna ca pildă, tipul omului de elită, luînd viața în felul cel mai nobil și mai gingaș". [26] Dar, pe urmă, Legrandin va apare — pentru că viziunea lui va ieși din cadrul mental care este acela al prezentării sale. Și, invers, cînd naratorul face cunoștință cu domnul de Norpois, aflăm mai întîi o indicație scenică ținînd seama de realitatea momentului („Cînd am intrat, ambasadorul se ridică..." [27]). Dar apoi, senzația se șterge, aparența și comportamentul personajului coincizînd exact cu reputația lui, cu ceea ce se știe că este.

Căci există — și sînt o mulțime — personaje noționale pe care perfecțiunea cu care corespund definiției lor le scutește să mai fie vreodată văzute. Și sînt altele care sînt lipsite de apariții deoarece se confundă atît de mult cu naratorul încît acesta nu

poate să se întoarcă spre ele așa cum nu poate să se întoarcă spre el însuși. Tatăl, mama, bunica, Françoise sînt prezențe invizibile pentru că sînt dintotdeauna. Trebuie să survină boala care o va omorî, pentru ca bunica să apară în ochii celui care a iubit-o atît de mult fără să o fi văzut vreodată :

„...Eu, pentru care bunica eram încă eu însumi, eu care o văzusem numai în sufletul meu, totdeauna în același loc din trecut, prin supra-transparența amintirilor învecinate și suprapuse, am zărit pe neașteptate, în salonul nostru care făcea parte dintr-o lume nouă, aceea a timpului, aceea în care trăiesc străinii despre care spui «de bună seamă că îmbătrînește», întîia oară și doar o clipă, căci dispăru repede, pe canapea, sub lampa roșie, greoaie și vulgară, bolnavă, visînd, plimbînd deasupra unei cărți niște ochi rătăciți, o femeie bătrînă, copleșită, pe care n-o cunoșteam". [28]

Personajul care ar putea servi de tranziție între aceste prezențe profunde, pe care obișnuința le face invizibile, și apariția întîlnirii, este Swann. El face parte din țesătura copilăriei, din acel ansamblu de cunoștințe și de închipuiri pe care prima experiență reluată o implică deja. La Combray, se vorbește despre el, și naratorul notează că personajul obișnuit care sună la grilajul grădinii este cu siguranță foarte deosebit de acela pe care alții pot să-l cunoască. (Fiindcă «a vedea o persoană pe care o cunoaștem» este, în parte, un act intelectual. Împlinim înfățișarea fizică a ființei pe care o vedem, cu toate noțiunile pe care le avem despre ea..." [29]). Dar cum Swann este primul străin care apare în lumea închisă a familiei, el aduce aerul de afară, certifică realitatea a ceea ce nu se vede, este primul care-i dă eroului șocul senzației. Din noaptea care este în același timp noaptea grădinii, din propriul său necunoscut și din viața misterioasă al cărei mesager este, iată-l apărînd, înconjurat de atributele verii :

„...Curînd după aceea, bunicul spunea : «Recunosc vocea lui Swann». Într-adevăr, nu-l recunoşteai decît după voce, căci nu i se deosebea bine faţa, cu nasul coroiat, cu ochii verzi, sub o frunte «a la Bressant», pentru că lăsam în grădină o lumină cît se poate de slabă ca să nu atragă ţînţarii..." Aşa apare „acest prim Swann, mai tot timpul neocupat, înmiresmat de parfumul castanului cel mare, al coşurilor de smeură şi al unui fir de tarhon". [30]

Acest fel de apariţie, ca un răsărit, nu ţine de fapt de prima viziune. Îl întîlnim ori de cîte ori se produce un eveniment care este întîlnirea sau descoperirea realului, ori de cîte ori spiritul, în loc să lunece pe făgaşul rutinei, este nevoit să se oprească, să devină orb faţă de sine ca să deschidă ochii la ceea ce îi este revelat. După fulgerul întîlnirii, naratorul se obişnuieşte cu personajele sale : nu se ştie dacă ceea ce priveşte sau ascultă este realitate sau noţiune. Dar, la sfîrşit, regăsindu-le la prinţul de Guermantes, se află din nou în prezenţa necunoscutului, adică a realului. Gilberte de exemplu :

„O doamnă corpolentă îmi dădu bună ziua, în care scurt răstimp gîndurile cele mai diverse mi se îmbulziră în minte. Şovăii o clipă înainte de a-i răspunde, temîndu-mă că, nerecunoscîndu-i pe oameni mai bine decît mine, va fi crezut că sînt altcineva, dar apoi siguranţa ei mă făcu, de teamă să nu fie cineva de care să fi fost foarte legat, să-mi exagerez amabilitatea surîsului, în timp ce privirea mea continua să-i caute pe trăsături numele pe care nu-l găseam (...) Îmi părură a fi cele ale doamnei Swann, şi zîmbetul meu luă o nuanţă de respect, în timp ce şovăiala începea să mi se risipească. O clipă mai tîrziu o auzii pe doamna cea corpolentă spunîndu-mi : «Mă luaţi drept mama mea, într-adevăr, în-

cep să-i semăn foarte mult». Și o recunoscui pe Gilberte". [31]

Și iată cele două întîlniri care smulg chipul domnului Charlus îndelungatei familiarități care-l estompează. Mai întîi pe străzile înnoptate ale Parisului din timpul războiului :

„Am observat un bărbat mare și gras, purtînd o pălărie de fetru moale, o manta largă, fără mîneci, un bărbat de a cărui figură vineție nu eram sigur dacă trebuie să leg numele unui actor sau al unui pictor... Eram convins, în orice caz, că nu-l cunoșteam pe cel care se plimba, așa că am fost surprins, cînd ni se încrucișară privirile, să văd că avea un aer jenat și vine spre mine cu tot dinadinsul (...) O clipă mă întrebai cine-mi spunea bună ziua : era domnul de Charlus." [32]

Înainte de matineul de la Guermantes, o trăsură se oprește pe Champs-Elysées : „Un bărbat, cu ochii ficși, cu mijlocul cocîrjat, era mai curînd pus decît așezat în fund, și ca să se țină drept făcea eforturile pe care le-ar face un copil căruia i s-ar fi recomandat să fie cuminte. Dar pălăria sa de pai lăsa să se vadă o pădure sălbatică de păr pe de-a-ntregul alb ; o barbă albă, ca cea pe care zăpada o face statuilor unor fluvii în grădinile publice, îi curgea de pe bărbie. Era alături de Jupien, care se agita în jurul lui, domnul de Charlus convalescent după un atac de apoplexie de care nu știusem nimic..." [33]

Această apariție derutantă (care tocmai de aceea spune mai mult) poate fi provocată în mod indirect de mărturia unei a treia persoane. (De unde lăcomia cu care Swann caută să culeagă informații despre Odette, naratorul despre Albertine, ca și cum, aburiți de obișnuință, ochii noștri nu mai pot vedea decît prin ochii altuia.) Astfel, o indiscreție a lui Jupien îi dezvăluie naratorului că Françoise, de

care se crede îndrăgit, declară că el nu face nici doi bani :

„...Am înțeles că nu numai universul fizic se deosebește tot atît de mult de înfățișarea sub care-l vedem ; că orice realitate poate se deosebește tot atît de mult de aceea pe care credeam că o percepem direct și pe care o compunem cu ajutorul unor idei ce nu se arată, dar influențează după cum arborii, soarele și cerul ar fi cu totul altfel de cum îi vedem, dacă ar fi cunoscuți de niște ființe avînd ochii altfel alcătuiți decît ai noștri, sau avînd în acest scop alte organe decît ochii, și care ar da arborilor, cerului și soarelui alte echivalențe decît cele vizuale. Așa cum fusese, această bruscă perspectivă a lumii reale pe care Jupien mi-o deschise mă cutremură." [34]

Era Gilberte, era domnul de Charles... sună ca *era ploaia.* El identifică după șoc, după șocul pe care ni-l provoacă, un eveniment resimțit mai întîi în toată realitatea și ciudățenia lui, în timp ce identificarea obișnuită maschează această realitate, împiedică să fie văzută. Căci tocmai această realitate a personajelor „sărindu-mi în ochi" ca și cum le-am vedea pentru prima oară nu se manifestă decît „prin fulgerări". Cel mai adesea nu sîntem în contact decît cu ideea pe care ne-o facem despre oameni, adică cu irealitatea lor.

Trecerea de la apariție la noțiune, de la percepție la imagine, Proust o descrie astfel cu ocazia acelor fete în floare, care, mai întîi, i-au luat ochii pe plaja de la Balbec :

„Nu spun că nu va veni o zi cînd nu vom atribui, chiar acestor fete luminoase, caractere destul de hotărîte, dar atunci vor fi încetat să ne intereseze, intrarea lor nu va mai fi pentru inima noastră apariția pe care o aștepta deosebită și care o turbură de fiecare dată prin incarnații noi. Imobilita-

tea lor se va datora indiferenței noastre, care le va da pe mîna judecății minții“ [35].

Unicității apariției îi corespunde atunci repetiția, statornicia unei identități. Pasajele în care timpul (perfectul simplu sau compus) subliniază un eveniment singular, irupția de realitate („Dar chiar în clipa în care înghițitura amestecată cu firimiturile prăjiturii îmi atinseră cerul gurii, am tresărit...“)[36], li se opun toate pasajele în care imperfectul indică o acțiune obișnuită, ale cărei timp și loc aparțin nu unei realități precise, ci unei „compoziții“ a spiritului :

„Sînteți, așadar, în stare să primiți cincizeci de soții de medici în șir, spunea ea doamnei Cottard care, dimpotrivă, era plină de bunăvoință“ [37].

Or, acest al doilea registru ocupă un asemenea loc încît trebuie să-l considerăm fie o intenție inițială, fie înregistrarea unei experiențe. Proust nu încetează să pună accentul pe tot ceea ce răpește realității umane unicitatea ei, adică adevărata ei realitate : nu încetează să o reducă la o obișnuință, la o permanență, la generalitatea unui tip. Mișcării apariției i se opune mecanismul de reducție care leagă apariția individuală de o noțiune, de un precedent, de o lege.

Să ne gîndim la limbajul personajelor proustiene. Proust extinde la toate personajele sistemul fonografic rezervat de Balzac celor ce n-au o pronunție bună (Nucingen sau Schmucke). Fiecare vorbește cu inflexiunile, întorsăturile de frază, vocabularul lui propriu. În salonul Verdurin se încrucișează limbajele stereotipe și naratorul ar putea să nu mai numească personajele, atît de ușor poate fi recunoscut fiecare dintre ele. Swann după ironia lui discretă, doamna Verdurin după efortul ei de a pune în valoare tot ce se petrece în casa ei, Biche după argoul lui de atelier de pictură. Se vorbește despre o expoziție :

„— Din acest punct de vedere, era extraordinar, dar nu mi se părea că ar fi artă, cum se spune, prea «înaltă», spuse Swann surîzînd.

— Înaltă... la înălțimea unei instituții, întrerupse Cottard, ridicînd brațele cu o gravitate prefăcută.

Toată masa izbucni în rîs.

— Cînd vă spuneam că nu-ți poți păstra seriozitatea cu el, spuse doamna Verdurin lui Forcheville. Cînd nu te aștepți, îți trînteşte o glumă...“

Dar pictorul elogiază tablourile :

„— Miroase bine, îți fură mințile, îți taie răsuflarea, te gîdilă și nu poți să-ți dai seama cu ce e făcută, e farmec, e înșelătorie, minune (izbucni de-a binelea în rîs) : devine necinstită ! Și, oprindu-se, ridicîndu-și grav capul, luînd o notă de bas profund pe care se străduie să o facă armonioasă, adăugă : «și e atît de reală !»“.

„— Cît mă amuză cînd se aprinde astfel, exclamă, după ce terminase pictorul, doamna Verdurin“ [38].

Vorbind și trăind, fiecare personaj se imită pe sine : și noțiunea pe care ne-o formăm despre el întărește capcana acestei imitații, ne face să o menținem chiar atunci cînd personajele scapă uneori din ea. Dar este oare vorba de un mecanism cu adevărat individual ? Nici măcar. Accentul este pus pe valoarea generală a limbajului și comportamentului. Personalitatea își ia un model ; se supune unui tip ; vine către noi prin intermediul unui anonimat, a unui ins impersonal din punct de vedere psihologic sau profesional. Domnul de Norpois reprezintă diplomatul, Legrandin, snobul, Bloch, evreul intelectual, Brichot, universitarul pedant, Cottard, medicinistul, Biche, ucenicul pictor, Odette, femeia întreținută. Membrii salonului Verdurin poartă toți la un prim nivel livreaua unei ființe colective care, la un al doilea nivel, reprezintă burghezia cu pretenții intelectuale, așa cum Guerman-

tes-ii încarnează toți o familie care, și ea, încarnează aristocrația :

„— Nu strică dacă e vechi, răspunse rece principesa, dar în orice caz nu e eufonic, adăugă ea, desprinzînd cuvîntul eufonic ca și cum ar fi fost între ghilimele, fel de a se exprima propriu coteriei Guermanților“ [39].

Corul, acest mare cor al personajelor reprezentative face din opera lui Proust o comedie umană care merită cu mai multă îndreptățire acest titlu decît aceea a lui Balzac. Viul redus la mecanic, individualul redus la general devine un personaj comic pentru naturalistul clasificator care consideră omul drept obiect. De aceea asemănarea unui fiu cu mama sa cheamă în același timp o comparație din domeniul botanicii și un registru ironic :

„Soția lui avea o față rotundă ca unele flori din familia renonculaceelor și în colțul ochiului un semn vegetal destul de mare. Generațiile de oameni păstrîndu-și caracterele ca o familie de plante, după cum pe fața ofilită a mamei, același semn care ar fi putut ajuta la clasificarea unei varietăți, se umfla sub ochiul fiului“ [40].

A avea iluzia unei reacții personale cînd de fapt e vorba de o repetiție, acesta este un element de comedie, și în calitate de poet comic Proust notează, de exemplu, că părintele acuză la progenitura sa aceleași defecte pe care le-a avut și el, dar pe care nu le recunoaște : „...Fiind înșelat de facultatea oamenilor de a crede, în fiecare împrejurare nouă, că este vorba «de altceva», facultate care le îngăduie să adopte erori artistice, politice etc., fără să-și dea seama că sînt aceleași pe care le-au luat drept adevăruri, cu zece ani în urmă, în legătură cu altă școală de pictură pe care o condamnau, cu altă afacere politică ce credeau că merită ura lor, asupra căreia au revenit, și pe care le îmbrățișează fără să le recunoască sub o înfățișare nouă“ [41].

Comedie deoarece este spectacolul unei repetiții care se ia drept o noutate perpetuă, al unei condiționări care se ia drept libertate, și în fine — conform celei mai bune tradiții clasice — al unei comune și permanente naturi umane, mai mult decît al unor grupuri sociale și momente definite. Căci — dacă este adevărat că evenimentul istoric (afacerea Dreyfus, războiul) sau tehnic (automobilul, avionul, telefonul) pun operei o dată precisă ; dacă este adevărat că se vede aici societatea antisocială surprinsă în declinul ei, în momentul cînd prestigiul ei nu mai există decît în imaginația adolescenților romantici, ca și societatea burgheză care a cîștigat deja, la începutul cărții partida politică (toți cei ce reprezintă puterea sînt burghezi, cu excepția marchizului de Norpois care e, tocmai, un ambasador în disponibilitate) și care cîștigă la sfîrșit partida socială (doamna Verdurin căsătorindu-se cu prințul de Guermantes) ; dacă este adevărat că însuși poporul este evocat, nu numai sub înfățișarea acestor servitori (Françoise, Jupien) care reprezintă vechea alianță cu stăpînii, ci sub forma acestor chipuri amenințătoare dincolo de geamurile luminate ale Grand Hôtel-ului din Balbec, care anunță răzbunarea sclavilor împotriva stăpînilor, nu este adevărat că demersul lui Proust e vreodată acela al unui istoric sau sociolog. Este acela al unui psiholog care nu crede că, schimbînd scara, fenomenelor umane își schimbă natura :

„Neghiobii își închipuiesc că marile dimensiuni ale fenomenelor sociale sînt o minunată ocazie de a pătrunde mai adînc în sufletul omenesc ; ar trebui, dimpotrivă, să înțeleagă că tocmai coborînd în adîncimea unei individualități, ar avea sorți să priceapă aceste fenomene“ [42].

Societatea nu este altceva decît omul, omul etern. Proust subliniază mai puțin diferențele decît identitatea psihologică a diverselor clase sociale. Po-

porul nu este încarnat decît în personaje de servitori, care sînt în mare parte reflexul stăpînilor ; după exemplul aristocrației, burghezii fac mecenat, formează coterii închise : nicăieri nu apar, ca la Balzac, valorile specifice burgheze — simțul muncii, manipularea serioasă a banilor. Numai aristocrația este surprinsă în trăsătura ei esențială : dar imitată de burghezie, devenită astfel comună tuturor personajelor, această trăsătură capătă ea însăși mai mult o semnificație umană decît socială.

Să ne gîndim, spre exemplu, la modul în care Proust pune în lumină identitatea — în diverse clase sociale — a reacției prin care egoismul se apără negînd nenorocirea altuia. Ducele Guermantes are poftă să ia parte la un bal, el, costumat în Louis XI, și soția lui în Isabeau de Bavière. Dar un văr al său este pe moarte. Ieșind din casă, este oprit de două verișoare de-ale sale :

„— Basin, am ținut să vă prevenim, temîndu-ne ca nu cumva să fiți văzuți la balul acela : bietul Amanien a murit acum o oră.

Ducele se alarmă o clipă. Vedea faimosul bal mascat năruindu-se pentru el, de vreme ce aceste muntence blestemate îi vestiseră moartea domnului d'Osmond. Dar își reveni repede în fire și aruncă celor două verișoare următoarele cuvinte în care introducea împreună cu hotărîrea de a nu renunța la o plăcere, incapacitatea de a asimila întocmai întorsăturile limbii franceze :

— A murit ! nicidecum, se exagerează, se exagerează !“ [43]

Într-o seară, înainte de a se duce la un dineu, Oriane află de la Swann că el nu mai are mult de trăit.

„— Ce tot spui ? exclamă ducesa oprindu-se o clipă în drumul ei spre trăsură, ridicînd ochii ei frumoși și melancolici, dar plini de neîncredere...“ Și cum ducele o strigă, adăugă : «Știi, vom vorbi

din nou despre asta, nu cred nici un cuvînt din cîte spui, dar trebuie să stăm de vorbă împreună. Te-au speriat prostește...»“ [44].

La familia Verdurin, are loc obișnuitul dineu de miercuri. Brichot începe prin a anunța moartea unui vechi prieten al gazdelor. Atunci domnul Verdurin : „Cum, vorbiți tot despre Dechambre ? (...) Ascultați, îi spuse el lui Brichot, nu trebuie să exagerăm nimic...“ [45]

Tot la familia Verdurin, Saniette anunță moartea principesei Sherbatoff. Domnul Verdurin : «Da, știu, se simte foarte rău. — Ba nu, a murit la ora șase, exclamă Saniette. — Dumneavoastră, dumneavoastră exagerați totdeauna, îi spuse brutal lui Saniette domnul Verdurin, care, serata nefiind decomandată, prefera ipoteza bolii...“ [46]

Astfel, aceeași reacție, aceeași expresie se regăsesc de patru ori în operă — atribuită unui bărbat, unei femei, unor aristocrați, unor burghezi. În aceleași împrejurări, Françoise, să nu ne îndoim, ar fi adoptat aceeași atitudine... Există o natură umană.

Se pare deci că singurul interes al acestor personaje este acela de a ilustra, prin insignifianța lor personală, legile generale ale acestei naturi. Negîndu-se pe sine, individualitatea dezvăluie adevărul uman, care este de ordin non-individual. Într-o variantă eliminată, naratorul notează că privirea unui personaj îi amintește o expresie observată la altcineva :

„Firește, acești doi bărbați nu se cunoșteau și nu semănau deloc, dar legile psihologice ca și cele fizice sînt întrucîtva înrudite. Iar dacă condițiile necesare sînt aceleași, aceeași privire luminează animalele omenești diferite, după cum un același cer matinal luminează niște locuri situate la mare depărtare unul de altul și care nu s-au văzut niciodată.“ [47]

Proust declară chiar că adesea n-a văzut în personajele sale decît niște „reprezentanți ai unei legi" :

„El (scriitorul) nu-și amintește decît ceea ce este general (...). Căci el nu i-a ascultat decît atunci cînd, oricît de proști sau de nebuni ar fi fost, repetînd ca niște papagali ceea ce spun oamenii de teapa lor, ei se prefăcuseră, prin aceasta chiar, în păsări profetice, purtători de cuvînt ai unei legi psihologice" [48].

Regăsind la sfîrșitul cărții, la prințul de Guermantes, cea mai mare parte a personajelor comediei sale și comentînd o experiență care se apropie de final, Proust desprinde în mod limpede acest demers care a pus în paranteză particularitatea ființelor (această particularitate care, tocmai, le îngăduie să apară, dar care apare atît de rar), nereținînd decît adevărurile generale ale căror ilustrații, ale căror reprezentanți sînt. Este cunoscută ingenioasa invenție care-i servește de pretext. Își închipuie că frații Goncourt, în *Jurnalul* lor, au descris salonul Verdurin pe care el l-a cunoscut atît de bine și pe care-l regăsește parțial aici. Redactează cîteva pagini de pastișă uimitoare. Acolo unde el n-a văzut decît snobi, destul de ridicoli și odioși, cum au putut frații Goncourt să vadă ființe excepționale ? Fără îndoială, el nu le-a văzut, le-a înțeles numai :

„Există în mine un personaj care știa să vadă mai mult sau mai puțin bine, dar era un personaj discontinuu, care nu prindea viață decît atunci cînd se manifesta ceva îndeobște esențial, comun mai multor lucruri, care îi dădea hrană sufletească și-i bucura (...) Ca un geometru care, despuind lucrurile de calitățile lor sensibile, nu vede decît substratul lor linear, așa-mi scăpa ceea ce povesteau oamenii, căci ceea ce mă interesa pe mine era nu ce vroiau ei să spună, ci felul cum o spuneau în măsura în care le dezvăluia caracterul sau ridicolul ;

sau mai degrabă scopul cercetărilor mele fusese mai cu seamă un obiect care-mi procura totdeauna o plăcere specifică, trăsătura proprie unei persoane. Numai cînd o observam, mintea mea — pînă atunci aţipită în spatele activităţii aparente a conversaţiei mele a cărei însufleţire masca pentru ceilalţi o totală amorţire a spiritului — pornea deodată voios la vînătoare, însă ceea ce urmărea ea atunci — de pildă identitatea salonului Verdurinilor în diferite locuri şi în diferite vremi — se afla nu la mare adîncime, ci dincolo de aparenţa însăşi, într-o zonă puţin mai retrasă. De aceea şi farmecul aparent, cel ce se poate copia, al oamenilor, îmi scăpa..." [49]

Dar dacă nu i-a văzut, asta s-a întîmplat pentru că aceşti snobi, aceşti mari seniori vanîtoşi şi egoişti, aceşti burghezi parveniţi nu merită să fie văzuţi şi n-au sens decît ca „reprezentanţi" ai unei legi ? Se pare că această viziune nediferenţiată şi dezincarnată a fiinţelor nu este rezervată numai corului personajelor marginale, poporului comediei, şi că ea cuprinde tot aşa de bine şi eroii tragediei, pe cei care îşi atrag preferinţa, afecţiunea sau pasiunea naratorului.

Françoise, de exemplu, bătrîna servantă, nu e Françoise, ci încarnarea servitorului credincios, a ţărănimii medievale : „Françoise, în postavul de culoarea cireşii, dar veştejit al mantoului şi părul moale al gulerului de blană, te făcea să te gîndeşti la vreunul din acele chipuri ale Annei de Bretagne pictate în ceasloave de vreun bătrîn meşter" [50]. Saint-Loup, singurul prieten, este el iubit pentru el însuşi sau pentru rasa veche ce transpare prin aparenţa lui individuală ? Să ne referim la celebra scenă, botez şi sărbătoare a prieteniei lor, unde Saint-Loup, cavaler al unui roman de curte, a făcut dovada ataşamentului şi a meritat stima prietenului, venind spre el pe canapelele de catifea roşie care

înconjoară sala restaurantului cu toate mesele ocupate :

„Încă copleşit de plăcerea pe care o încercasem văzindu-l înaintînd în galop mic şi atingînd graţios ţinta, simţeam că această plăcere se datora faptului că fiecare din mişcările desfăşurate de-a lungul peretelui, pe bancă, îşi avea semnificaţia, cauza, poate în firea individuală a lui Saint-Loup, dar şi mai mult în aceea pe care o moştenise prin naştere şi educaţie de la neamul său".

„...Acestea erau însuşirile, cu totul esenţiale aristocraţiei, care, de după trupul nu opac şi obscur cum ar fi fost al meu, ci semnificativ şi străveziu, scoteau la iveală, ca printr-o operă de artă, puterea iscusită, eficientă care a creat-o, şi făceau ca mişcările acestei curse uşoare pe care Robert o desfăşurase de-a lungul peretelui, să fie tot atît de inteligibilă şi încîntătoare ca aceea a unor cavaleri sculptaţi pe o friză" [51].

Cele mai individualizate, cele mai prezente personaje nu scapă acestei viziuni care le radiografiază şi le anulează. Ce este domnul de Charlus ? Compusul rasei şi viciului său. Ce este Swann ? Multe, fără îndoială, dar la sfîrşit, atitudinea lui faţă de afacerea Dreyfus arată că el este şi un reprezentant al rasei sale — un evreu. Ce este naratorul ? Şi mai multe încă, şi mai întîi, virtual, un scriitor de geniu. Dar dacă acest geniu îl izolează, şi în primul rînd de propria lui familie, el nu înlătură toate trăsăturile care, accentuîndu-se cu vîrsta îl leagă de ea. El seamănă cu mătuşa Léonie de la Combray, trăind claustrat ca ea în camera lui, cu tatăl său, interesat ca şi acesta de modificările atmosferice, cu bunica lui, prin anumite întorsături de frază. Proust comentează :

„Cînd am depăşit o anumită vîrstă, sufletul copilului care am fost şi sufletul morţilor din care am ieşit vin să ne arunce cu grămada bogăţiile lor şi

ursitele rele, cerînd să coopereze cu sentimentele noi pe care le încercăm, și în care, ștergînd vechea lor efigie, le retopim într-o creație originală. (...) Trebuie să primim, începînd dintr-un anumit moment, toate rudele noastre sosite de atît de departe și adunate în jurul nostru“ [52].

Această transparență, această irealitate a personajelor (de care nu scapă decît cîteva iluminări) este resimțită ca o modalitate artistică a operei ; este una din metaforele ei. Dar această metaforă este în mod evident proiecția tehnică a unei experiențe. Dacă aceste personaje nu există decît în transparență și ca „reprezentanți“, aceasta dovedește că viața nu a întîlnit ceea ce căuta. Dragostea dorește posesiunea unei ființe unice „compacte, indestructibile... de neînlocuit“ [53]. Dar această ființă, dacă există, nu ne este niciodată dată. Ne scapă : și scăpînd, în afară de cîteva adevăruri generale, nu lasă în noi decît locul gol, dureros, în care se formează cel puțin o cunoaștere sporită despre noi înșine : „...O femeie este mai folositoare vieții noastre, cînd, în loc să fie un element de fericire, este un instrument de durere, și nu există nici una a cărei posedare să fie la fel de prețioasă ca cea a adevărului pe care ni-l dezvăluie făcîndu-ne să suferim“ [54]

Tot atît de iluzorie este prietenia și astfel vedem că decepția dragostei nu poate să se explice prin homosexualitatea proustiană : „...Prietenii nefiind prieteni decît în dulcea nebunie pe care o aveam în decursul vieții, la care ne pretăm, dar care, în adîncul minții noastre știm că este greșeala unui nebun care ar crede că mobilele trăiesc și ar sta de vorbă cu ele“ [55]. A crede că prietenia ne oferă o ființă reală înseamnă a crede că mobilele au un suflet. Tot atît de inconsistentă ca și conversația mondenă, prietenia este primejdioasă, pentru că ne îndepărtează de singura noastră avere : noi înșine.

„Totuși, poate nu greșeam sacrificînd nu numai plăcerile mondenității, dar și ale prieteniei, aceleia de a petrece toată ziua în această grădină. Ființele care au această posibilitate (...) au de asemenea datoria să trăiască o viață proprie ; or, prietenia le scutește de această datorie, e o abdicare de la drepturile lor. Însăși conversația, care e modul de expresie al prieteniei, e o divagare superficială, grație căreia nu dobîndim nimic. Putem conversa toată viața fără să reușim altceva decît să repetăm la infinit golul unei clipe, în timp ce mersul gîndirii în frămîntarea singuratică a creației artistice operează în adîncime, singura direcție care nu ne este închisă, în care putem propăși, este adevărat cu mai multă greutate, pentru a obține un adevăr. Prietenia nu numai că este lipsită de virtute, așa cum e conversația, ci este și mai primejdioasă. Căci impresia de plictiseală pe care nu poate să n-o încerce în tovărășia prietenului lor, adică de a rămîne la suprafața lor înșile în loc de a-și urma călătoria în adîncimi, aceia dintre noi a căror lege de dezvoltare e numai lăuntrică, această impresie de plictiseală a prieteniei ne îndeamnă să o modificăm cînd sîntem iarăși singuri, să ne amintim cu emoție cuvintele pe care le-a rostit prietenul nostru, să le privim ca un aport prețios, căci nu sîntem ca niște clădiri cărora le poți adăuga pietre dinafară, ci ca arborii care-și trag din propria lor sevă nodul următor al tulpinei, etajul superior al înfrunzirii..." [56]

„Omul este făptura ce nu poate ieși din sine, ce nu-i cunoaște pe ceilalți decît în sine ; și, spunînd contrariul minte" [57]. Această formulă rezumă experiența care a nutrit speranța unei comunicări : „Fiindcă nu te gîndești la tine, ci vrei numai să ieși din tine..." Între aceste două fraze se află toată istoria cărții.

Acest eșec al comunicării cu celălalt desemnează metafora apariției pe care am descris-o ca o nadă

din care personajul va refuza să muşte, o scînteie care nu va aprinde nici un foc : adevărata metaforă este aceea a întunecării sale. Apariţia promite o exterioritate care, răspunzînd speranţei noastre, va fi obiectul căutării noastre. Dar personajul, răsărind o clipă, se uzează foarte repede, devine obicei, repetiţie, mecanism ; el se destramă lăsînd să se vadă în transparenţă cîte o lege generală ; sau, se ascunde într-un necunoscut a cărui imaginare nu poate fi decît iluzorie. Apariţia a deschis o breşă în real : dar această breşă nu poate fi lărgită, nici măcar consolidată. De ce ? La drept vorbind, Proust dă două răspunsuri, contradictorii. Pe de o parte, realitatea celuilalt nu poate fi cunoscută. „Omul este făptura ce nu poate ieşi din sine, ce nu-i cunoaşte pe ceilalţi decît în sine...". Pe de altă parte, el sugerează că această realitate este neînsemnată sau chiar inexistentă : celălalt nefiind nimic altceva decît revelatorul unei ordini generale. Fie că se estompează în umbra incognoscibilului, unde naratorul a văzut-o pe Françoise după indiscreţia lui Jupien, unde gelozia sa o situează pe Albertine, ca aceea a lui Swann pe Odette, fie că se estompează în claritatea marilor legi, personajul, fiinţa individuală dispare.

Aşa se face că personajele proustiene n-au deloc viaţa, relieful care caracterizează eroul marelui roman tradiţional : acela al lui Balzac, Stendhal, Dostoievski, Tolstoi, Dickens. Văzute şi auzite — prin intermediul naratorului — ele nu sînt — ca Goriot sau Mîşkin — fiinţe care ne privesc şi ne vorbesc. Le lipseşte a treia dimensiune care face din atîtea fiinţe imaginare creaturi însufleţite, capabile să conducă acţiunea lor, să-şi îndrepte privirea asupra noastră, să ne vorbească părînd că aşteaptă răspunsul nostru. Apariţia sensibilă prin care ele ne sar în ochi o primă dată nu este decît un *profil* care indică blocul căruia aparţin, dar care nu permite ca acesta să fie reconstituit : nu ne

învîrtim în jurul lor ca în jurul atîtor eroi de roman despre care nu este adevărat să spunem că au subțirimea imaginii, care sînt, dimpotrivă, creaturi complexe, inepuizabile, în mișcare, ca acelea ale lui Dumnezeu. Și, în afară de aceste apariții efemere, ce rămîne, dacă nu mecanisme, tipuri, noțiuni ?

Să ne ferim a vedea aici un defect al operei, rezultatul unei creații nereușite. Este vorba de o modalitate, de o figură care ne spune tocmai ceea ce opera are de spus. Ea ne vorbește tocmai prin această tăcere a realității umane. Dar să ne ferim, în acest caz, de a saluta opera lui Proust ca un exemplu al aptitudinii romanului de a lansa în viață creaturi autonome. Caracterul negativ al relației cu celălalt — surprinsă în modalitatea sa tehnică și expresia sa spirituală — ne previne, deoarece opera prin existența ei o depășește, că această relație nu este decît un moment intermediar, o trecere spre un alt adevăr.

Mișcarea spre real care domină opera, derutată de căutarea celuilalt, spre ce poate ea să se îndrepte, dacă nu spre posesiunea de sine însuși ?

Totuși, nu trebuie să acceptăm fără rezervă declarațiile prin care Proust desemnează situațiile și personajele ca un ansamblu determinat și necesar, a cărui minimă modificare ar produce o alterare profundă a sistemului. Dealtfel chiar în textul pe care l-am citat, unde Proust îi atribuie lui Swann materia cărții sale, există incidente care se întorc înapoi, raportînd la contingență ceea ce textul în ansamblul lui raportează la necesitate :

„Sensibilitatea și inteligența noastră au exploatat împrejurările care, după primul impuls, s-au zămislit unele pe altele fără ca el să fi putut prevedea coabitarea cu Albertine, nici seara mascată la Guermantes-i. Fără îndoială că impulsul pornit de la el a fost necesar și, prin această formă exterioară a

vieții noastre, chiar materia operei noastre depinde de el“ [58].

Formule ambigui, căci dacă forma exterioară este contingentă, materia desemnează un strat mai profund, care nu depinde în întregime de această formă. Întîlnirea cu Swann ar fi putut să nu aibă loc. Totul, din această pricină, ar fi fost altfel ?

Proust a afirmat adesea că este zadarnic să cauți a descoperi modelul personajelor sale, personajele de roman fiind produsul unei chimii a cărei adevărată formulă este aceea a individului creator. Dacă el este singurul care contează, întîlnirile și evenimentele vieții nu aparțin ele contingenței ? Esențialul nu ar rămîne el ceea ce este, presupunînd că aceste aparențe ar fi fost altele ?

„Mai mult decît pictorul, care trebuie să vadă multe biserici ca să picteze una singură, scriitorul, pentru a obține volum și consistență, generalitate și realitate literară, are nevoie de multe ființe pentru un singur sentiment (...) Iată una din cauzele zădărniciei studiilor în care se încearcă să se ghicească de cine anume vorbește autorul. Căci o lucrare literară, chiar și de confesiune directă, este cel puțin intercalată între mai multe episoade din viața autorului, cele anterioare care l-au inspirat, cele posterioare care nu-i seamănă mai puțin, amorurile următoare fiind calchiate după cele precedente. Pentru că nici ființei pe care am iubit-o cel mai mult nu-i sîntem atît de credincioși ca nouă înșine, și o uităm, mai devreme sau mai tîrziu, ca să putem — pentru că asta este una din trăsăturile noastre — să începem să iubim din nou“ [59].

Să notăm de asemenea acest curios pasaj în deplină contradicție cu acelea unde Proust încearcă să stabilească necesitatea lui Swann, care prezintă ca inventată pe de-a întregul toată suprastructura evenimentelor, cu o singură excepție — fără impor-

tanță dealtfel — a cărei realitate este astfel garantată prin contrast :

„În această carte în care nu există un singur fapt care să nu fie născocit, în care nu există un singur personaj «cu cheie», în care totul este inventat de mine potrivit necesităților demonstrației mele, trebuie să spun, spre lauda țării mele, că numai rudele milioanare ale Françoisei, care-și părăsiseră locul lor tihnit pentru a-și ajuta nepoata fără sprijin, numai aceștia sînt oameni ce există în realitate“ [60].

Afirmație suspectă, căci dacă nu e sigur că aceste rude ale Françoisei au existat, este sigur că multe detalii din operă vin dintr-o realitate fidel transcrisă. Céleste Albaret, spre exemplu, care a intrat în serviciul lui Proust în 1913 și care l-a vegheat în ultimele sale momente, joacă un rol episodic sub adevăratul ei nume în *Sodoma și Gomora*, și discută cu naratorul poeme foarte reale, „minunate dar obscure“, semnate Saint-Léger [61].

Dacă Proust a simțit nevoia să arunce cu totul în domeniul ficțiunii — cel puțin în pasajul pe care tocmai l-am citat — o formă exterioară care nu este cu siguranță în întregime fictivă, motivul unei asemenea minciuni este plin de interes. A împinge această formă în domeniul ficțiunii înseamnă a afirma că autorul nu a depins de ea, că ar fi putut, „pentru nevoile demonstrației“ să inventeze alte ființe, alte împrejurări, cu ajutorul cărora același adevăr esențial ar fi putut fi dezvăluit.

În această subordonare a aparențelor singurului element necesar, de neînlocuit, care este atitudinea omului în fața evenimentelor vieții sale, atitudinea creatorului în fața celor inventate de el — element *a priori* care, hotărînd luminația, hotărăște însăși viziunea — Proust vede nu atît revoluția pe care o face în tradiția romanului cît însăși esența romanului. Cînd afirmă că marele roman nu poate să fie decalcul realist al întîmplărilor unei vieți, ci

explorarea apelor profunde pe care aceste întîmplări au numai rolul să le aducă la suprafață, el opune proastei povestiri fotografice lecția marilor scriitori pe care-i admiră. Formele care ne impresionează de la început la un romancier, și în care vedem semnul geniului său, nu au sens decît prin ceea ce traduc ; departe de a fi esențiale, ele sînt contingente. Vorbind Albertinei despre muzica lui Vinteuil, el discerne la originea ei „Sărbătoarea necunoscută și colorată (ale cărei fragmente despărțite, ale cărei țăndări cu fațete strălucitoare păreau a fi operele sale)". Și adaugă : „Poate că această calitate necunoscută a unei lumi unice, și pe care nici un alt muzician nu ne-a făcut vreodată s-o vedem, este, îi spuneam Albertinei, dovada cea mai autentică a geniului, mai mult decît cuprinsul operei însăși. «Chiar în literatură ?» mă întreba Albertine. — «Chiar în literatură». Și gîndindu-mă din nou la monotonia operelor lui Vinteuil, i-am explicat Albertinei că marii scriitori au făcut totdeauna o singură operă, sau mai degrabă au răsfrînt totdeauna prin unele medii diferite o aceeași frumusețe pe care o aduc lumii" [62]. Și citează, la Barbey d'Aurevilly, obsesia unui secret trădat printr-o urmă materială, la Thomas Hardy o anume schemă geometrică, la Stendhal aspirația către înălțimi, la Dostoievski o anume alianță a locurilor și a chipurilor.

Analiză admirabilă prefigurînd domeniul pe care criticul contemporan n-a încetat să-l exploreze... În dramă și în personaj, este adevărat, nici un mare romancier n-a văzut niciodată altceva decît o mediație. (Vorbind de opera sa, dar vorbind pentru toți egalii săi, Balzac avertizează că „totul este Mit și Figură"). Așadar mărturia personală asupra condiției umane care a fost întotdeauna romanul de creație, spre deosebire de romanul de divertisment, trece în mod tradițional prin această mediație. (La Balzac, aparențele mitului ne farmecă întîi). Proust

a ridicat la o deplină conștiință demersul instinctiv al marelui roman dintotdeauna ; el, cel dintîi, a afirmat foarte clar și a demonstrat prin exemple că romanul este o proiecție a universului interior al romancierului în situații și personaje care nu au decît o funcție și un rang de mediatori, la urma urmelor revocabili. „...Așa cum vezi brusc în lanterna magică o umbră mare ce ar trebui să fie ascunsă, acoperind proiecția personajelor, și care este chiar cea a lanternei sau a operatorului“ [63]. Umbra pînă la el disimulată, romanul proustian o scoate la vedere. Se pare chiar că vrea să sugereze că umbra aceasta este singura realitate. Firește, Proust a căutat altceva decît pe sine. „Căci pe atunci tot ce nu eram eu, pămîntul și ființele mi se păreau mai de preț, mai importante, înzestrate cu o existență mai reală decît li s-ar părea oamenilor maturi“ [64]. Pe atunci... Dar viața l-a învățat că nimic nu era real în afară de visător, de manipulatorul de imagini. Realitatea femeii iubite, ce este ? „...Nu atît dragostea pentru ea cît dragostea în sinea mea“ [65] În asemenea măsură încît, întorcîndu-se spre primul său proiect de iubire la lumina adevărului acum descoperit, îl revede nu așa cum a fost : o încercare de a ieși din sine, ci așa cum îl arată deznodămîntul : o încercare de a reduce la sine :

„Zadarnic, căutînd să o cunosc pe Albertine, apoi să-mi aparțină în întregime, ascultasem numai de nevoia de a reduce, prin experiență, la elemente asemănătoare în mod meschin celor ale eului nostru, misterul oricărei ființe, al oricărei țări, pe care imaginația a făcut-o să ni se pară deosebită, și să împingem fiecare din bucuriile noastre profunde către propria ei distrugere...“ [66]

NOTE

1 Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé*, Antologie de critică literară franceză, Dacia, 1976, p. 72.

2 *Itinéraire de Paris à Jerusalem* de François-René de Chateaubriand.

3 Personaj din romanul care-i poartă numele, de Samuel Richardson.

4 Personaj din romanele *René* și *Les Natchez* de Chateaubriand.

5 Prefața la *Ferragus*.

6 Roman de George Sand.

7 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 278.

8 *Timpul regăsit*, II, p. 17.

9 *Timpul regăsit*, II, p. 235.

10 *Timpul regăsit*, II, p. 57-58.

11 *Timpul regăsit*, II, p. 213-214.

12 *Swann*, I, p. 204.

13 Flaubert, desigur... La Flaubert ca și la Proust, nu se petrece nimic. Dar acest *nu se petrece nimic* se prezintă la Flaubert ca un fel de istorie care ne atrage atenția chiar asupra acestei absențe ; la Proust, el pune mai degrabă evenimentul în paranteză ca să ne lase liberi pentru altceva... Cu Flaubert, absența de romanesc se afirmă ca ultim subiect de roman ; cu Proust, ea înseamnă o mutație a romanului, bazată pe înlăturarea romanescului. (Descripția lui Flaubert încă mai este cadrul poveștii fără poveste ; evocarea proustiană, vom vedea, devine chiar romanul) (n. a.).

14 *Swann*, I, p. 133.

15 *Captiva*, II, p. 306.

16 H. de Balzac, *Moș Goriot*, în rom. de Cezar Petrescu, *Opere, III*, ESPLA, 1957, p. 226-227.

17 Stendhal, *Roșu și negru*, în rom. de Gellu Naum, *Opere alese*, I, ESPLA, 1959, pp. 19-20.

18 Trebuie să spun că această analiză se întîlnește în multe privințe cu aceea a lui Ramon Fernandez din cartea, foarte bogată, care datează din 1943 (n. a.).

19 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 157-158.

20 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 163.

21 *Swann*, I, p. 226-227.

22 *Swann*, I, p. 182-183.

23 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 202-203.

24 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 26-27.

25 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 69-70-71.

26 *Swann*, I, p. 88.

27 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 33.

28 *Guermantes*, I, p. 175.

29 *Swann*, I, p. 23.

30 *Swann*, I, p. 24-25.

31 *Timpul regăsit*, II, p. 145-146.

32 *Timpul regăsit*, I, p. 243.
33 *Timpul regăsit*, I, p. 243.
34 *Guermantes*, I, p. 78-79.
35 *Captiva*, I, p. 93.
36 *Swann*, I, p. 57.
37 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 223.
38 *Swann*, I, p. 92-93.
39 *Swann*, II, p. 198.
40 *Sodoma și Gomora*, I, p. 295-296.
41 *Sodoma și Gomora*, I, p. 128.
42 *Guermantes*, II, p. 27.
43 *Sodoma și Gomora*, I, p. 171.
44 *Guermantes*, II, p. 363-364 ; 365.
45 *Sodoma și Gomora*, II, p. 70.
46 *Captiva*, I, p. 284-285.
47 *Guermantes*, I, p. 284-285.
48 *Timpul regăsit*, II, p. 36.
49 *Timpul regăsit*, I, p. 43-44.
50 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 293.
51 *Guermantes*, II, p. 132-133 ; 134.
52 *Captiva*, I, p. 113-114.
53 *Fugara*, p. 104.
54 *Fugara*, p. 95.
55 *Timpul regăsit*, I, p. 266.
56 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 267-268.
57 *Fugara*, p. 42.
58 *Timpul regăsit*, II, p. 58.
59 *Timpul regăsit*, II, p. 46.
60 *Timpul regăsit*, I, p. 224.
61 *Sadoma și Gomora*, I, p. 333.
62 *Captiva*, II, p. 301.
63 *Fugara*, p. 144.
64 *Svann*, I, p. 203.
65 *Fugara*, p. 165.
66 *Fugara*, p. 99.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EPOPEE A UNUI EU, SOLILOCVIU AL UNUI manipulator de imagini — mai mult decît creație de personaje — astfel ne apare opera lui Proust. O dată abandonată tentativa de a comunica cu altul, eul rămîne singura realitate, singurul obiect posibil — și demn — al cunoașterii.

Dar cum se manifestă el ?

Se manifestă în primul rînd ca unitate de perspectivă dramatică — în sensul că este unicul sistem de referință al conținutului narativ. Opera spune ce i se întîmplă unui individ, și nu spune decît atît. El este cel ce vede și suferă ceea ce mai tîrziu povestește. (Numai lungul capitol intitulat *O dragoste a lui Swann* înlocuiește persoana întîi cu persoana a treia : excepțional prin sistemul lui de referință, acest capitol este singurul care poate fi izolat de operă, suportînd o publicare separată. Dar trebuie menționat că aventura lui Swann și a Odettei este refăcută de narator în funcție de amintirile și mărturiile culese și că el vede în ea prefigurarea propriei sale aventuri cu Albertine). Dar un mare număr de romane nu au ele aceeași perspectivă dramatică pe care o au Memoriile ? Ceea ce se întîmplă în *Roșu și negru* și *Mănăstirea din Parma* nu este redat din perspectiva lui Julien și a lui Fabrice, așa cum ceea ce se întîmplă în *Confesiuni* este redat din perspectiva lui Rousseau ?

Mai ciudată este distorsiunea prin care Eul, unic subiect al perspectivei, devine unicul său obiect. Nu numai că totul este văzut de eu, dar eul pe cale

de a se privi, de a trăi, este singurul obiect al viziunii. Ceea ce se spune aici, nu este oare, pînă la urmă, mai puțin un *eu* orientat spre exterior, cît un eu care se întoarce asupra lui însuși și care se consideră, după nenumărate peripeții și iluzii, drept singura realitate indiscutabilă și perceptibilă ?

Dar cine este acest eu care, văzînd orice lucru văzut, nu încetează să se vadă văzînd, nu vrea să se vadă decît pe sine ? Firește, este un eu psihologic, empiric, un individ particular, prezentat în particularitatea lui, singurul personaj din roman avînd trei dimensiuni, pe care-l recunoaștem după timbrul vocii, fiindcă este cel al naratorului, după lumina sa, fiindcă tot ce se vede este luminat de el, după ciudățeniile, maniile, viciile sale, care nu sînt numai mărturisite ci și analizate, dezvăluite în germenele și formația lor. Îl cunoaștem ca pe o făptură despărțită de lucrurile prin care și pentru care a trăit, ca pe o incomparabilă și iremediabilă monadă care a dezvoltat un germene specific, preschimbînd în substanță proprie toate aporturile exterioare. Dar numai atît spune opera, asta e tot ce a voit : să dea viață acestui eu ascultîndu-și propria sonoritate ? Și chiar dacă sîntem înainte de toate sensibili la această sonoritate, n-ar fi o eroare din partea noastră, sau o dovadă de ratare din partea lui ? Fiindcă opera nu vrea să fie confesiunea unei singularități închise, suficientă sieși : ea este o mărturie despre om, și nu încetează să arate omul atras de un obiect care îi este exterior. Naratorul nu spune : „Nu reușesc să comunic cu alții", el spune : „Omul este ființa care nu poate ieși din sine, care nu cunoaște pe alții decît prin sine, și susținînd contrariul, minte". Nu va zice : „Nu reușesc să cunosc lucrurile", ci „Lucrurile nu pot fi cunoscute". Nu spune : „Iată-mă, bătrîn copil timorat, homosexual sado-mazochist, maestru al metaforelor", ci „Ecce homo". Problema lui ? Nicidecum : „Cine

sînt ?", ci : „Ce este omul ?" Și omul a cărui odisee universală o schițează nu este subiectul experienței afective, mulțumit să moțăie în propria lui căldură. Este subiectul cunoașterii, omul spiritului aflat în căutarea realității și semnificației sale.

Epopee a subiectivității ? Poate. Este vorba în orice caz de o subiectivitate transcendentală. Ca și ființele, lucrurile vor dispare ? În orice caz, așa cum rîvnește ființele, opera rîvnește și lucrurile. Fiindcă le-a rîvnit, această lăcomie fiind chiar mișcarea ei, cum ar putea ea să ajungă la evocarea binevoitoare a unui eu închis ? Ea poate fi în schimb evocarea aventurii prin care exterioritatea căutată se ascunde : chiar evocarea căutării întreprinse de spirit. Căci realul fuge, poate, pentru că îi displace gestul manipulatorului de imagini ? Poate cauza eșecului cunoașterii stă în subiectivitatea lui ? Dar, fiindcă nu este vorba decît de cunoaștere, fiindcă ea este singura problemă, singura ambiție, opera va trebui să fie evocarea acestui gest subiectiv. Răspunsul său va fi relativist, dacă nu poate fi dogmatic : ea nu va răspunde pe alt plan decît acela al întrebării, ceea ce ar face dacă n-ar fi decît cîntul unei afectivități mulțumite să nu pună nici o întrebare. Presupunînd că ea nu poate arăta oamenii și lucrurile însele, ea ne va arăta, de la un capăt la altul, modalitățile de reprezentare a lor : ne va spune cum visează spiritul lumea și ființele.

Se pare că, într-adevăr, opera lui Proust este o imensă și foarte singulară rapsodie a cunoașterii, o epopee a ego-ului transcendental. Fiecare senzație face să apară manipulatorul de imagini : ea atrage mai puțin spiritul către explorarea obiectului, dă mai degrabă semnalul activității lui. Senzația nu este atît jocul de artificii care luminează lumea, cît scînteia unei feerii mentale care, din aproape în aproape, creează ca un cer nocturn întregul spațiu al operei. Ce spun primele pagini ?

Fără îndoială deșteptarea unei conștiințe la viață. Dar această trezire, departe de a determina explorarea camerei reale, inițiază o mișcare regresivă, rememorarea odăilor în care a locuit de-a lungul timpului. Mai tîrziu, deșteptarea în pat, alături de Albertine, nu va trezi nici pe Albertine, nici nota fundamentală a subiectivității pasive a amantului, ci va trezi gesturile spiritului, și mai mult, pe cele ale memoriei :

„Soarele îngălbenea pe neașteptate această sticlă fină, o aurea și descoperind cu încetul, în mine, un tînăr mai vechi pe care obișnuința îl ascunsese multă vreme, mă îmbăta cu amintiri, ca și cum m-aș fi aflat în plină natură, în fața frunzișului aurit din care nu lipsea, bineînțeles, nici prezența unei păsări. Căci o auzeam pe Albertine fluierînd mereu..." [1]

Gesturi ale spiritului, care sînt totodată și ale activității asociative, ale imaginației :

„...După cum Albertine cînta din Rameau sau din Borodin, vedeam întinzîndu-se cînd o tapițerie din veacul al XVIII-lea, presărată cu amorași pe un fond cu trandafiri, cînd stepa orientală în care sonoritățile se înăbușă în nemărginirea depărtărilor și pîsla zăpezii. Și aceste decoruri fugitive erau dealtfel singurele ale odăii mele" [2].

Ca și pereții acestei camere, senzația — ceea ce spiritul primește de la lume — nu este decît o suprafață goală pe care neobosita țesătoare își țese tapițeria ei. Și cînd spiritul nu pornește decît de la el însuși, atunci se simte mai liber, mai activ. Numele Orianei de Guermantes, numele orașelor italiene sau ale orașelor normande deschid un spațiu mai vast decît cel al senzației ; visul este mai bogat decît realul :

„Dar mai tîrziu găsesc rînd pe rînd în durata în mine a acestui nume, șapte sau opt figuri diferite : cele dintîi erau cele mai frumoase : puțin cîte puțin

visul meu silit de realitate să părăsească o poziție ce nu putea fi ținută, se retranșă ceva mai înapoi, pînă ce fu obligat să se retragă și mai mult“ [3]

„Fără îndoială, dacă aș fi dat mai multă atenție celor ce-mi treceau prin gînd cînd rosteam cuvintele «să mă duc la Florența, la Parma, la Pisa, la Veneția», mi-aș fi dat seama că ceea ce vedeam nu era nicidecum un oraș, ci ceva cu totul diferit de tot ce cunoșteam, atît de desfătător, cum ar putea fi acea minune necunoscută : o dimineață de primăvară...“ [4]

Și cînd spiritul rămîne fixat asupra realului, în loc să joace cînd are ocazia jocul său propriu, obiectul atenției sale este, prin privilegiu, nu realul însuși ci condițiile percepției sale. Această atenție ia foarte adesea forma unei analize a iluziilor, a deformărilor datorate spiritului. Ca și cum, stabilit fiind că percepția este o construcție mentală ar fi vorba de a dovedi la limită, surprinzînd asupra faptului, aptitudinea ei de a inversa, de a altera realul. O dată, pe malul mării, se zărește în depărtare o linie albă care pare o șosea pietruită sau un dig : văzînd un vapor aventurîndu-se înțelegi că e o dîră de spumă. Altă dată, dimineața, la sculare, zărind o dungă de lumină într-un anumit loc al camerei, crezi că ziua începe să pătrundă pe sub storurile ferestrei : este vătraiul de aramă din fața sobei, în care se reflectă o ultimă licărire a jarului. Și primele pagini ale operei sînt un fel de invocație a puterii acestui Geniu Viclean poet care va întinde peste real un alt real instabil, magic — acela în care amintirea, visul, dorința, nenumăratele motivații ale forței interpretative și imaginative se substituie senzației. Este o lume în care un om poate să se creadă „o biserică, un cuartet“, în care bolnavul ia drept lumină a zilei pe aceea a gazului care urmează să fie stins, în care o femeie ia naștere dintr-o poziție greșită a coapsei,

în care toate odăile cunoscute și toate orele posibile se învîrtesc în jurul adormitului care se trezește.

Iluzia, bineînțeles, nu este decît o dovadă a subiectivității cunoașterii, și opera nu slăvește prin cîntecul ei erorile spiritului. Ea pare să slăvească, în orice caz, activitatea și aportul lui. Dacă realul nu este totdeauna un real inversat — realul Geniului Viclean — el este totdeauna un real umanizat și ne place mai puțin să-i înduioșăm inima aspră, decît să-i mîngîiem suprafața lustruită de unsoare mentală. Floarea, realitate naturală pentru care Proust nutrește o vie predilecție, aparține umanului tot atît cît și naturii : ea răsare din pălăria femeilor așa cum răsare din sol, rujele grădinii din Tansonville nu sînt flori sălbatice, ci florile unei grădini, îngrijite de om, unite prin mii de fire cu lumea omului, și, de exemplu, cu rujele sculptate pe fațada bisericii ; și ele sînt surorile crizantemelor care împodobesc salonul Odettei Swann. Fetele de asemeni sînt flori, la umbra cărora visează tînărul aflat în vilegiatură la Balbec. Nu există animale la Proust, numai din cînd în cînd un cal (dar calul are titluri mitologice, este asociat istoriei umane), și puiul căruia Françoise îi sucește în mod atît de sălbatic gîtul merge să se alăture fripturii de vită la tavă și mrenei, printre ostatecii civilizației. Singurele „animale miraculoase" sînt oamenii. Și nicăieri nu se vede mai bine în ce măsură natura nu face decît să-i furnizeze lui Proust comparații pentru a evoca omul, ca în extraordinarul portret al Guermantes-ilor, unde ei apar asociați în același timp vegetalelor, mineralelor, insectelor și păsărilor :

„Datorită însuși fizicului lor, culorii cărnii lor, de un roz special care bătea uneori chiar în violet, bălaiului aproape scînteietor al părului delicat, chiar la bărbați, masat în smocuri aurii și gingașe, jumătate licheni părecherniță și blană felină (strălucire luminoasă căreia îi corespundea o oarecare sclipire

a inteligenței, căci dacă se spunea tenul și părul Guermanților, se spunea așijderi și spiritul Guermanților, ca spiritul Mortemarților — anumita calitate socială mai fină încă înainte de Ludovic al XIV-lea — și cu atît mai necunoscută de toți, cu cît ei înșiși o promulgau), toate acestea făceau ca în însăși materia, oricît de prețioasă ar fi fost, a societății aristocratice în care-i găseai amestecați ici și colo, Guermanții se puteau recunoaște, erau lesne de deosebit și de urmărit, ca filoanele al căror auriu învenează jaspul și onixul sau mai degrabă ca unduirea mlădioasă a acelui păr luminos ale cărei fire despieptănate se întind ca niște raze flexibile în pereții agatei-mușchi" [5].

Și locurile, locurile specifice proustiene nu sînt ele fie locuri de recluziune individuală sau socială : camera în care se trezește naratorul, aceea în care o sechestrează pe Albertine, aceea în care bufnița literară își scrie cartea, saloanele mondene, teatrele, marile restaurante în care oamenii se adună și se izolează, fie peisajele urbane purtînd amprenta civilizației ? Combray este un oraș vechi care se află așezat într-o cîmpie umanizată, presărată cu biserici, o vastă grădină. Marea de la Balbec nu este aceea pe care te-ai putea îmbarca pentru a părăsi țărmul omenesc, ci aceea ale cărei reflexe le contempli în geamurile unei biblioteci, ale cărei valuri te întorc pe plaja unde se joacă banda fetelor în floare și unde domină fațada Grand-Hôtel-ului. Cu palatele ei, marea de la Veneția compune un oraș pe jumătate marin, pe jumătate arhitectural, în care se înalță cîntecul gondolierilor. Dar nicăieri nu se vede mai bine în ce măsură primește lumea lumina ei de la om, decît în paginile despre Pădurea Boulogne care încheie *Swann*. Naratorul a văzut-o des pe Gilberte Swann străbătînd această pădure pe care a iubit-o fiindcă era „un loc artificial, și în sensul zoologic sau mitologic al cuvîntului, o Grădină", în care

arborii „obligați de atîția ani să trăiască printr-un soi de altoi împreună cu femeia", evocă „driada, frumoasa mondenă, grăbită și colorată pe care o acopereau în trecere cu ramurile lor". Mulți ani mai tîrziu, într-o dimineață de noiembrie 1913, străbate Pădurea. Vai !

„Soarele se ascunsese. Natura începea să domnească din nou peste pădurea din care dispăruse ideea că era Grădina elyseană a Femeii ; deasupra morii artificiale, cerul autentic era cenușiu, vîntul brăzda Marele Lac cu vălurele ca orice lac ; păsări mari străbăteau în grabă pădurea, ca o pădure, și scoțînd țipete ascuțite, se lăsau una după alta pe stejarii mari care, sub coroana lor druidică și cu o majestate domestică, parcă proclamau golul neomenesc al pădurii ce primise altă destinație și mă ajutau să înțeleg mai bine contradicția de a căuta în realitate tablourile memoriei, cărora le-ar lipsi totdeauna farmecul pe care-l conferă chiar memoria și faptul de-a nu fi percepute de simțuri" [6].

În fața noastră opera desfășoară spectacolul activității spiritului, prilejuită de real. Dar această activitate nu este numai obiectul unei narațiuni, ceva ce naratorul ar fi întîlnit din întîmplare în calea lui, și i-ar fi atras atenția. Este opera însăși, adică forța la care se face apel pentru a fi rezolvată problema originară fără de care nu ar exista narațiune. La originea operei se află o întrebare adresată de lume spiritului, care se simte obligat să răspundă, și care, ca să răspundă, se apucă de o muncă a cărei desfășurare va da operei un fir narativ și un aspect „spectaculos" cu care ea pare uneori să se mulțumească, dar care nu vor înceta să fie, în profunzime, mijloc în slujba unui scop, căutare a soluției pe care i-a fost prescris să o găsească. (De la început, clopotnițele din Martinville pun spiritul în fața unei provocări pentru care îi trebuie o viață întreagă, și o operă, ca să-i răspundă). Dar răspunsul

este că această muncă este ea însăşi răspuns ? Este lumea o reprezentare — cel puţin aceea pe care o dă *ego*-ul transcendental ? Sensul se află oare în realitatea artificială a acestei lumi umane, în care putem respira pentru că o construim noi înşine, pe cînd în ordinea realului nu putem respira ? Analiza proustiană pune în mod atît de binevoitor accentul pe contribuţiile percepţiei încît pare să ne dea asigurări în această privinţă. Trezindu-se în noaptea simţirii pure, nu scrie naratorul că se simte „mai despuiat decît omul Cavernelor", nu primeşte el cu uşurare toate amintirile, toate noţiunile care-i permit să treacă de la realul brut la uman ? Nu în felul acesta îşi recapătă spiritul în simplitatea lui primitivă „sentimentul existenţei", în timp ce lumea devine locuibilă, adevărată ? Nu trebuie ca Pădurea să înceteze a fi o adevărată pădure ca să ne poată primi, căci este o contradicţie „a căuta în realitate tablourile memoriei, cărora le-ar lipsi totdeauna farmecul pe care-l conferă chiar memoria şi faptul de-a nu fi percepute de simţuri" ?

Totuşi pasajul la care ne refeream adineaori (despre clopotniţele din Martinville) nu spune el în legătură cu acest sens pe care cere spiritului să-l descopere : „Cum simţeam că lucrul acesta se găsea în ele, stăteam locului nemişcat, privind, respirînd, încercînd să ajung cu gîndul dincolo de imagine sau de miros" [7] ? Dincolo fără îndoială : dar acest dincolo se află *în ele*. Este sigur că la Proust, valoarea acordată respectiv spiritului şi realităţii este ambiguă. Dacă uneori este mulţumit să recunoască aportul şi puterea deformantă a spiritului, alteori, se simte descurajat. Aceste clipe în care realul ne sare în ochi pentru prima dată, aceste scurte scăpărări ale lumii reale sînt prezentate ca momente privilegiate — şi cînd obişnuinţa, cînd unsoarea umană le acoperă, sentimentul este de pierdere, de diminuare. Pe de o parte realul dezamăgeşte, este irespira-

bil — și respirabilă este numai lumea spiritului : imaginație, memorie. Pe de altă parte, lumea mentală este falsificare și sărăcire a realului, al cărui adevăr este dorit. Pentru că, dacă realitatea decepționează deseori, asta se întîmplă și pentru că imaginația a fost mistificatoare : audierea actriței Berma, descoperirea Veneției, întîlnirea cu Oriane de Guermantes, aceste experiențe sînt ele o critică a realului, sau o critică a imaginației ? Dacă Proust se mulțumea să creadă că lumea nu e nimic și că spiritul e totul, dacă senzația nu era decît o momeală, o ocazie pentru spirit de a se închide în domeniul lui, cum ar fi putut el scrie (reluînd frazele din *Jean Santeuil* care spun că realitatea vieții este închisă în „neașteptata chemare a unei pale de vînt, într-un miros de fum, într-un cer jos, însorit dar gata de ploaie, deasupra acoperișurilor") că „cea mai bună parte din memoria noastră este în afară de noi, într-o adiere ploiasă, în mireasma unei odăi închise sau în parfumul celei dintîi vîlvori..." [8]

La începutul lui *Swann*, naratorul evocă această sete de o realitate necunoscută care-i domină copilăria și pe care o astîmpără deocamdată prin lecturi. Dar cărțile pe care le citește sînt ghidul vieții, o pregătire pentru realitate :

„Dacă părinții mi-ar fi îngăduit cînd citeam o carte, să mă duc să vizitez regiunea pe care o descria, aș fi crezut că fac un pas neprețuit întru cucerirea adevărului. Căci, dacă ai senzația că ești totdeauna înconjurat de sufletul tău, nu simți că ești închis într-o închisoare din care nu te poți mișca ; parcă ești mai degrabă tîrît cu el într-un avînt veșnic, ca să-l depășești, ca să nimerești în afară, ca un soi de descurajare, auzind mereu în jurul tău acea sonoritate identică ce nu este ecoul din afară, ci răsunetul unei vibrații lăuntrice. Cauți să regăsești în lucrurile ajunse pe această cale prețioase, răsfrîngerea pe care sufletul nostru a proiectat-o pe

ele, ești decepționat constatînd că ele par despuiate de farmecul pe care-l datorau în mintea noastră, vecinătății anumitor idei..." [9]

Text evident ambiguu — deoarece, pe de o parte, el ne prezintă cucerirea realității drept scop arătînd că, în acest efort spre realitate, haloul subiectiv de care nu te poți descotorosi este trăit cu iritare și descurajare — iar pe de altă parte, că fără articulație dialectică, se juxtapune acestui țel, care-l contrazice, acela de a căuta întotdeauna în lucruri reflexul pe care l-a depus în ele sufletul nostru. Mai întîi descurajantă, sonoritatea identică apare acum drept preț al realului.

Pentru că relația cu realul este, de la început, ambivalentă. Realitatea este rîvnită și temută, obiect al poftei și sursă de neliniște.

Mișcarea de deschidere spre realitate este într-adevăr aceea din primele pagini în care vedem un om trezindu-se în noaptea camerei și reconstituind istoria lui și lumea căreia îi aparține ; este aceea a primei părți a cărții — Combray — pentru că vedem aici un copil, un adolescent pornind în întîmpinarea vieții sale.

La deșteptare, trecem de la neant la lume prin intermediul eului. Ceea ce ne întîmpină este „în simplitatea lui primitivă, sentimentul existenței așa cum acesta poate fremăta într-un animal". De la acest sentiment nud trecem cu ajutorul cîtorva imagini, la personalizarea acestui sentiment. Or, a se regăsi, a se întîlni pe sine înseamnă a regăsi în același timp lumea. Neantului, eul și lumea i se opun în mod inseparabil : cine sînt, nu știu decît știind unde sînt, unde am fost. „Dar atunci amintirea — nu încă aceea a locului în care mă aflam, dar a unora din locurile pe care le locuisem și în care m-aș fi putut afla — întîmpina cu un sprijin venit de sus, ca să mă scoată din neantul din care n-aș

fi putut ieşi singur ; străbăteam într-o clipă veacuri de civilizaţie, şi imaginea întrevăzută confuz, a lămpilor cu petrol, apoi cea a cămăşilor cu guler răsfrînt, compuneau din nou puţin cîte puţin, trăsăturile originale ale eului meu". [10] Adusă de o memorie, ea însăşi hrănită cu senzaţii, figura eului se conturează în lume şi prin lume.

Fie că pentru adormitul care se trezeşte, realitatea se găseşte în urmă sub formă de amintiri, fie că este, pentru cel ce-şi imaginează viaţa, înaintea lui sub formă de speranţă şi aşteptare, formarea eului nu se poate face decît printr-o legătură cu lucrurile. A te trezi înseamnă a aprinde pe un fond de întuneric mii de luminiţe care, mărite de atenţie, vor deveni spaţiul luminos şi continuu al memoriei. Tot pe un fond de întuneric apare viaţa pentru imaginaţia care îi iese în întîmpinare. „A scoate la lumină ceva ce era ascuns în penumbră", aceasta-i mişcarea primelor pagini, prefigurînd-o pe aceea a întregii cărţi. Peste tot prezentă, peste tot latentă aici, noaptea nu este mediul matern la care se pregăteşte să consimtă somnul unei conştiinţe pure (care ar căuta *vidul* şi *negrul* şi *nudul*), ea este vălul pe care trebuie să-l ridici pentru ca realul să strălucească — adică o conştiinţă determinată de legătura ei personală cu lucrurile şi cu fiinţele. La deşteptare găseşte latura luminoasă a Combray-ului — „care ieşea în relief din bezna nedesluşită, ca acelea pe care le luminează şi le selecţionează vreun foc bengal sau vreo proiecţie electrică, într-o clădire, din care celelalte părţi rămîn cufundate în întuneric : la baza acestei laturi destul de largi, salonaşul, sufrageria, frîntura din aleea întunecoasă de unde se va ivi domnul Swann, autorul inconştient al tristeţilor mele, vestibulul prin care mă îndreptam spre cea dintîi treaptă a scării, atît de greu de urcat, care singură alcătuia trunchiul foarte îngust al acestei piramide neregulate ; şi, în vîrf, odaia mea

de culcare cu coridorul mic, cu uşa de sticlă prin care intra mama..." [11] Şi aceeaşi iconologie a punctului luminos în întuneric evocă progresul conştiinţei imaginative. În umbra grădiniţei de la Combray, Swann îi apare copilului ca o faţadă luminoasă îndărătul căreia se înalţă întunericul unei vieţi necunoscute pe care curiozitatea lui visează să o descopere. Necunoscutul din Swann se acordă cu noaptea grădinii de vară, aşa cum necunoscutul din Odette se va acorda pentru Swann cu noaptea supranaturală în care el o caută prin Paris :

„Luminile începeau de altminteri să se stingă peste tot. Pe sub copacii bulevardelor, într-un întuneric tainic, rătăceau trecători din ce în ce mai rari, care abia mai puteau fi recunoscuţi. Uneori Swann tresărea văzînd umbra unei femei care se apropia de el, şoptindu-i un cuvînt la ureche, rugîndu-l s-o ducă acasă. Atingea neliniştit, în treacăt, toate aceste trupuri necunoscute, ca şi cum ar fi căutat-o pe Eurydice printre fantomele morţilor din regatul întunericului". [12]

Conştiinţa se află mai întîi în prezenţa unei nopţi care învăluie orice realitate, şi mai întîi a ei proprii : „Ce bogăţie, ce varietate ascunde fără ştirea noastră această noapte lungă, nepătrunsă şi descurajantă a sufletului nostru, care credem că e vid şi neant". [13] Unele spărturi luminoase se produc („...frînturi, din acelea mici, ale realităţii, care atrag spre ele, ca un magnet, puţin din necunoscutul care..." [14]), şi este vorba, lărgindu-le, de a întreţine o lumină crescîndă : de a face din licurici un soare care să lumineze sufletul, trecutul, lumea întreagă.

Această poftă de realitate implică o poftă de senzaţie şi aptitudinea de a încerca o plăcere reală. Sensul vieţii atîrnă de unele senzaţii care se manifestă ca fericire a clipei, „plăcere încîntătoare". Jacques Riviere a scris despre opera lui Proust că ea este o „prăjitură de senzaţii" [15], şi Colette are drep-

tate să recunoască aici — infinit sporit, aprofundat — propriul ei geniu senzual : „Tot ceea ce am fi vrut să scriem, tot ceea ce n-am îndrăznit nici n-am ştiut să scriem, reflexul universului în marele talaz tulburat de propria lui abundenţă“ [16]. „E alt gen de plăcere pe care-l gust ieşind numai noaptea, colindînd pe clar de lună drumurile pe care odinioară mă jucam la soare.“ [17] Da, totul este „gen de plăcere“. E destul să-ţi foloseşti simţurile, cele mai nobile văzul, auzul), cele mai umile (mirosul, gustul) pentru ca viaţa să fie într-adevăr această sărbătoare de fiecare clipă.

„Ne întorceam totdeauna devreme din plimbările noastre, ca să putem face o vizită mătuşei Léonie înainte de cină. La începutul primăverii zilele fiind încă scurte, cînd ajungeam în rue du Saint-Esprit, zăreai pe ferestrele casei o răsfrîngere a apusului şi în fundul pădurii Calvarului un văl de purpură care se reflecta mai departe, în eleşteu, roşeaţă care, adesea însoţită de un frig destul de aspru, se asocia în mintea mea cu roşeaţa focului pe care se frigea puiul, care ar face ca desfătarea poetică ce mi-o trezea plimbarea, să fie urmată de plăcerea lăcomiei, a căldurii şi a odihnei“. [18]

Evocarea apartamentului provincial al mătuşii Léonie trezeşte amintirea unei degustări savuroase :

„Aerul era saturat acolo de floarea gingaşă a unei tăceri atît de hrănitoare, atît de suculentă, încît nu înaintam decît cu un fel de lăcomie (...) Făceam cîţiva paşi de la scaunul de rugăciune pînă la fotoliul de catifea acoperite totdeauna cu o învelitoare lucrată cu igliţa ; şi focul, cocînd ca un aluat mirosurile gustoase — de care aerul din odaie era pătruns şi pe care răcoarea umedă şi însorită a dimineţii le frămîntase şi le «dospise» — le înfoia, le aurea, le umfla, le cuta, făcînd din ele o prăjitură provincială invizibilă şi palpabilă, un imens

«călțun», din care de-abia apucasem să gust aromele cele mai picante, mai fine, mai cunoscute, dar și pe cele mai seci, ce le răspîndeau stelajul, scrinul sau hîrtia în dungi, și mă întorceam totdeauna, cu o lăcomie nemărturisită...“ [19]

Această fericire a clipelor în care viața ne copleșește cu senzații savuroase, naratorul a cunoscut-o la Doncières, venind să petreacă în micul oraș de garnizoană, unde se află prietenul său Robert de Saint-Loup, cîteva zile :

„Lîngă hotel, vechile palate naționale și orangeria lui Ludovic al XVI-lea în care erau acum instalate Casa de Economii și Corpul de Armată erau luminate pe dinăuntru de niște becuri palide și aurite ale gazului deja aprins care, cînd încă nu se înserase, se potriveau acestor ferestre înalte și mari din veacul al XVIII-lea de pe care nu se șterse încă ultima răsfrîngere a asfințitului, așa cum i s-ar fi potrivit unui cap îmbujorat o găteală blondă, și mă îmbia să mă duc să-mi regăsesc focul și lampa care lupta singură pe fațada hotelului cu amurgul și de dragul căreia mă întorceam, înainte de-a se fi înnoptat de-a binelea, din plăcere, așa cum te întorci acasă pentru ceai. Păstram în locuința mea, aceeași plenitudine a senzațiilor pe care o încercasem afară. Ea bomba în așa chip aparența suprafețelor care ni se par adesea plate și goale, flacăra galbenă a focului, hîrtia groasă și albastră ca cerul pe care seara măzgălise, ca un licean, volutele unui creionaj roz, covorul cu desene ciudate al mesei rotunde pe care un top de hîrtie de scris și o călimară mă așteptau dimpreună cu un roman de Bergotte, încît de atunci aceste lucruri au continuat să mi se pară pline de o existență deosebită pe care mi se pare că voi ști s-o scot din ele dacă mi-ar fi dat să le regăsesc“. [20]

Aptitudinea de a te bucura senzual de realitate dînd semnificație vieții, dă literaturii obiec-

tul ei. O dată paralizată puterea de a simți, viața se oprește — și nu mai este nimic de spus despre ea. Asta spune o pagină din *Timpul regăsit*:

„Îmi amintesc că trenul tocmai se oprise în plin cîmp. Soarele lumina pînă la jumătatea trunchiului copacii ce se înșiruiau de-a lungul căii ferate. «Copacilor, mă gîndeam, nu mai aveți nimic să-mi spuneți, inima mea moartă nu vă mai aude. Sînt totuși aici, în mijlocul naturii; ei, bine, ochii mei observă cu răceală, cu plictis, linia care desparte trupul vostru luminos de trunchiul adumbrit. Dacă vreodată am putut să mă cred poet, știu acum că nu sînt...»“ [21]

Totuși, această pagină dezabuzată le precede numai cu puțin pe cele în care naratorul ajunge în posesia subiectului și procedeelor operei sale. Fără îndoială, este aici o oarecare ironie, oarecare prefăcătorie. Pentru că Proust știe bine că a fi artist nu înseamnă a fi imediat sensibil în fața naturii, ci a fi capabil să retrăiești în mod poetic ceea ce ai putut trăi cu indiferență. Senzațiile nu par fericite în timpul experienței trăite, decît pentru că sînt evocate în timpul narațiunii, care este acela al amintirii. Fără îndoială, Proust afirmă că bucuriile de la Doncières, pe care și le rememorează au fost lucruri trăite pe moment, pentru că iată ce scrie: „De atunci aceste lucruri au continuat să-mi apară pline de un fel deosebit de existență pe care îmi pare că aș reuși să o extrag din ele dacă mi-ar fi dat să le regăsesc...“ Dar fraza este ambiguă, și în mod vizibil precaută: *să-mi apară, îmi pare...* Este ușor să-i opui concluzia foarte fermă și de sute de ori repetată a operei: amintirea nu fixează o stare de fericire trăită, ea o creează.

Dar dacă este adevărat că viața a fost uneori, dacă nu această bucurie actuală a senzației, cel puțin virtualitatea acestei bucurii în așteptarea amintirii, po-

sibilitatea unei bucurii retrospective sensibile, în schimb nu este adevărat că nevoia unei bucurii sensibile justifică exigența realității. Realitatea ca atare, necunoscutul ca atare atrage — oricare ar fi el. Fără îndoială, cînd naratorul vrea să pătrundă în lumea Albertinei, ca Swann în lumea Odettei, el știe că va avea de suferit. Că necunoscutul promite bucurie sau durere, aviditatea al cărei obiect este acest necunoscut, nu-și schimbă nici natura, nici intensitatea : cu orice risc, trebuie să știe. Cînd naratorul dezamăgit de frivolitatea conversațiilor din salonul Guermantes unde a dorit atît de mult să fie primit, scrie : „Vorbeau numai nimicuri, fără îndoială pentru că eram de față..." [22], el nu crede că aceste nimicuri ascund o realitate care l-ar face fericit : ci numai o *altă* realitate. Și cînd, psiholog, explică nașterea dragostei („A crede că o ființă participă la o viață necunoscută, în care dragostea ei ne-ar face să pătrundem, este, din tot ce-i trebuie dragostei ca să se înfiripe, lucrul de căpetenie..." [23], el vede în acest necunoscut nu un obiect de plăcere, ci de curiozitate. Conștiința este mai mult inchizitorială decît lacomă, mai mult dornică de cunoaștere decît de fericire.

Această curiozitate este ea, așa cum este curiozitatea balzaciană, o exigență orgolioasă, imperialistă pînă la totalitate ? Proust pare să sugereze acest lucru atunci cînd prezintă ca sortită eșecului nevoia unei deschideri infinite. Dragostea unei ființe este ceva imposibil pentru că ea urmărește : „extinderea acelei ființe în toate punctele spațiului și ale timpului pe care ființa aceasta le ocupă și le va ocupa". [24] În fața Albertinei, captivă și docilă, amantul se simte descurajat : „...Simțeam că atingeam numai învelișul închis al unei ființe care, lăuntric, intră în infinit." [25] Totuși i-ar fi fost de ajuns lui Swann să cunoască „o oră din adevărata viață a Odettei,

din viața Odettei cînd el nu era de față".[26] Obiectul curiozității este nu atît infinitul cît un eșantion, un exemplu al realității ca atare. A culege un fragment dintr-o realitate cu adevărat alta, nedeformată de observator sau nefabricată de el, a vedea fie și numai o singură imagine a lanternei magice, fără ca umbra manipulatorului de imagini să se interpună : acesta este în primul rînd, acesta este în mod esențial, lucrul dorit. Fiindcă trebuie să remarcăm că realitatea, aici, nu apare deloc ca un peisaj continuu, omogen asupra căreia ai putea să ai o perspectivă de ansamblu, ci mai degrabă ca un fel de coexistență infinită a unor sectoare fragmentare, a unor lumi separate care aspiră mai puțin la unitate, cît la aprofundarea în interiorul limitelor respective. Nu lumea este ținta lui, ci lumea Combray-ului, lumea lui Swann, lumea Guermantes-ilor, lumea Veneției etc. Și nu eterogenitatea acestor lumi, unele în raport cu altele, imposibilitatea de a trece de la una la alta, îi dă de lucru lui Proust : mai degrabă imposibilitatea de a afla ce este esența specifică a fiecăreia dintre ele. Și, dacă, la drept vorbind, această specificitate ajunge la real sub forma lui de categorie generală, această categorie generală fiind numai aceea a *celuilalt* (în raport cu sine), definindu-se deci printr-o relație de opoziție și nu prin omogenitatea sa internă, particularitatea lumilor nu este deloc desființată prin comunicarea lor cu lumea în general. În asemenea măsură încît lumea Guermantes-ilor, presupunînd că ai putea să o cunoști, ne-ar oferi realul într-o imagine pe care nu am putea-o extinde la alte sectoare ale aceluiași real. La Proust, realitatea nu este structura continuă a totului, ci esența comună a unor microcosmosuri diferite și ireductibile.

Există o nevoie de realitate pentru că există o insatisfacție provocată de eu, un refuz al acestei subiectivități care este fie noapte, neant, fie iluzie :

iluzii datorate activității deformate a eului, și vicleniilor celuilalt pentru a se eschiva. Eul este o lipsă, o minciună din care trebuie să ieși cu orice preț, un gol cerînd să fie umplut, o slăbiciune oscilantă căutînd sprijin. Realul este ceea ce se petrece în camera Odettei, cînd oblonul tras îl împiedică pe Swann să vadă altceva decît o dungă de lumină care se prefiră. Ceea ce este fără mine, în afara mea. Și nevoia de real este nevoia de a apuca ceva fără să lași amprente digitale, dorința de a surprinde un spectacol al căror regizor să nu fim noi și care să nu fie montat pentru noi. Nevoie de a vedea fără să fii văzut (așa cum naratorul o vede pe domnișoara de Vinteuil și pe prietena ei), nevoie de a vedea fără să influențeze viziunea ; nevoie de a vedea eliminînd cele două surse posibile de subiectivitate : deformarea care provine din faptul că privirea acționează asupra celui privit și aceea care provine din faptul că cel privit, conștient că este privit, se fardează pentru a se oferi privirii, eschivîndu-se.

Realul se definește prin exterioritatea lui în raport cu spiritul. Și totuși, presupunînd că ai putea să ajungi la el, numai această exterioritate este în stare să pună un capăt întrebărilor spiritului : ca și cum ea ar fi un răspuns pentru spirit, ca și cum ea ar avea o semnificație spirituală. O exterioritate convertibilă în interioritate, asta se caută, ceva în afara spiritului care ar fi binele suprem al spiritului, lumina lui.

„În fond, este un mod ca și altul, de a soluționa problema existenței, apropiindu-te suficient de lucrurile și de oamenii care ni s-au părut, de departe, frumoși și misterioși, ca să ne dăm seama că sînt lipsiți și de mister și de frumusețe ; aceasta este una din igienele pentru care poți opta, o igienă care nu este prea recomandabilă, dar care ne oferă posibi-

litatea de-a trăi o viață liniștită, după cum ne îngăduie să nu regretăm nimic, convingîndu-ne că am atins tot ce e mai bun și că tot ce e mai bun nu e mare lucru — ca să ne resemnăm la moarte." [27]

În lumina acestei pagini melancolice, opera apare ca o poveste a iluziilor pierdute. A reconstitui etapele acestei decepții în fața realității ar însemna să povestești cartea — să o recitești.

Sufletul copilului din Combray conține toate dorințele a căror decepționantă realizare o va povesti cartea, și care sînt tot atîtea dorințe de exteriorizare. A ieși din sine și din lumea familială care este spațiul ei, a o cunoaște pe Gilberte Swann, și a pătrunde astfel în partea în care locuiește Swann, a se împrieteni cu Oriane de Guermantes, și a pătrunde astfel în partea în care locuiesc Guermantes-ii, a o vedea pe Berma în *Fedra*, a vedea Balbecul, a vedea Veneția : toate astea se realizează, dar producînd decepție.

El își petrece timpul dorind să o întîlnească pe Gilberte cu care se joacă pe Champs-Elysées :

„Tot timpul cît eram departe de Gilberte, simțeam nevoia să o văd, pentru că tot încercînd să-mi înfățișez fără încetare chipul ei, sfîrșeam prin a nu mai reuși, a nu mai ști exact cu ce corespundea dragostea mea. Apoi, ea nu-mi spusese încă niciodată că mă iubește" (...)

„Dar cînd ajungeam la Champs-Elysées, — unde înainte de toate mă duceam ca să-mi pot confrunta dragostea, ca să o fac să sufere rectificările necesare cauzei sale vii, independente de mine — îndată ce eram în prezența acelei Gilberte Swann (...) totul se petrecea cît ai clipi, ca și cum ea și fetița care era obiectul visurilor mele ar fi fost două ființe diferite". [28]

Progresele acestei prietenii amoroase, avantajele cucerite pe încetul, nu ajunge să le guste niciodată :

„Nu puteam însă aprecia în clipa aceea valoarea acestor plăceri noi. Ele nu erau date de fetița pe care o iubeam, eului meu care o iubea, ci de cealaltă, de aceea cu care mă jucam, celuilalt eu care nu poseda nici amintirea adevăratei Gilberte, nici inima indispensabilă care singură ar fi putut cunoaște prețul unei fericiri, căci numai ea o dorise". [29]

Dorința de a o vedea pe Berma este cu atît mai puternică cu cît doctorul care se teme de un șoc nervos, este împotrivă. Și, iată cum este explicată această dorință :

„Această temere de a cădea bolnav ar fi putut să mă oprească, dacă aș fi așteptat de la asemenea reprezentație o plăcere pe care, în fond, o suferință ulterioară o putea anula prin compensație. Dar ceea ce pretindeam acestui matineu — ca și călătoriei la Balbec, călătoriei la Veneția pe care le dorisem cu atîta înfocare — era cu totul altceva decît o plăcere : erau adevăruri aparținînd unei lumi mai reale decît aceleia în care trăiam și după a căror dobîndire ele nu mi-ar mai putea fi răpite printr-unele incidente neînsemnate ale existenței mele trîndave, oricît de dureroase ar fi fost ele pentru trupul meu. Cel mult, plăcerea pe care aș fi încercat-o în timpul spectacolului mi se înfățișa ca forma, poate, necesară a perceperii acestor adevăruri..."

Dar, primind în sfîrșit permisiunea de a merge la teatru, iată ce simte cînd actrița apare pe scenă :

„În zadar îmi îndreptam spre Berma ochii, urechile, mintea, ca să nu scap nici o fărîmă din motivele pe care mi le-ar da să o admir, nu izbuteam să culeg nici unul (...) Aș fi vrut — ca să o pot adînci, ca să încerc să descopăr ce avea frumos în ea — să opresc, să imobilizez timp îndelungat în fața-mi fiecare intonație a artistei, fiecare expresie a fizionomiei sale (...) Dar această durată era atît

de scurtă ! Urechea mea de abia primea un sunet și acesta era înlocuit printr-altul. Într-o scenă în care Berma rămăsese o clipă nemișcată, cu brațul ridicat la înălțimea feței scăldate, grație unui artificiu, într-o lumină verde, în fața decorului care reprezintă marea, sala izbucni în aplauze, dar actrița își schimbă locul și tabloul pe care aș fi vrut să-l studiez nu mai exista..." [30]

A visat la salonul Odettei. A ajuns unul din familiarii lui, fără să găsească aici bucuriile sperate :

„Și eu trebuia să mă întorc acasă, înainte de a fi gustat aceste plăceri ale iernii, al căror înveliș strălucitor mi se păruse că erau crizantemele. Dar aceste plăceri nu veniseră totuși și doamna Swann n-avea aerul că așteaptă altceva. Lăsa pe servitori să ridice servicul de ceai, ca și cum ar fi vestit : «Închidem !» Sfîrșea prin a-mi spune : «Plecați totuși ? Good bye !» Îmi dădeam seama că aș fi putut sta fără să întîmpin aceste plăceri necunoscute..." [31].

Și, mai mult încă, a visat la ducesa de Guermantes, vecina misterioasă de la Combray, imaginată după misterul și frumusețea numelui ei. Dar iată că părinții copilului se mută și închiriază un apartament în palatul Guermantes. O vede în fiecare zi pe ducesă. Atunci, feeria se stinge :

„Totuși zîna dispare dacă ne apropiem de ființa reală căreia îi corespunde numele ei, căci numele începe atunci să o reflecteze și nu mai conține nimic din zînă ; zîna poate renaște dacă ne depărtăm de persoană, dar dacă rămînem lîngă ea, zîna moare definitiv și împreună cu ea numele, ca acea familie de Lusignan care avea să se stingă în ziua în care dispărea zîna Melusine" [32].

„Dar ca să nu mă decepționeze cuvintele pe care le voi auzi rostite de o persoană care se numea doamna de Guermantes, chiar dacă n-aș fi iubit-o, n-ar fi fost de-ajuns ca ele să fie fine, frumoase și adînci, ci ar fi trebuit să reflecteze acel verde ca

ştirul pe care mă mirasem încă din prima zi că nu-l găsisem în persoana ei, şi pe care-l făcusem să se adăpostească în gîndul ei“ [33].

Familiar al salonului ducesei, frecventează acum toţi acei eroi mitologici pe care-i credea dintr-o altă specie. Ei îi apar ca nişte oameni obişnuiţi, întreţinînd o conversaţie banală. Decepţie atît de puternică, încît îl cuprinde bănuiala că prezenţa lui îi împiedică să se comporte aşa cum ar face-o fără el, adică în chip supranatural :

„Voisem să mă retrag în mai multe rînduri şi mai mult decît pentru orice alt motiv, din pricina neînsemnătăţii pe care prezenţa mea o impunea acestei întruniri, totuşi una din acelea pe care mi-o închipuisem multă vreme atît de frumoasă şi care fără îndoială aşa ar fi fost, dacă n-ar fi avut martori stingheritori.. Plecarea mea avea să îngăduie cel puţin invitaţilor, odată ce profanul nu va mai fi acolo, să se constituiască, în sfîrşit, în comitet secret. Puteau să celebreze misterele pentru a căror sărbătorire se întruniseră, căci de bună-seamă nu se adunaseră ca să vorbească de Frantz Hals sau de zgîrcenie şi ca să discute asemenea subiecte în acelaşi chip ca burghezii. Vorbeau numai nimicuri, fără îndoială pentru că eram de faţă, şi aveam remuşcări, văzînd toate aceste femei frumoase despărţite, împiedicate, prin prezenţa mea, să ducă, în cel mai preţios dintre saloane, viaţa misterioasă a foburgului Saint-Germain“ [34].

La sfîrşitul cărţii, naratorul află că Robert de Saint-Loup (care a fost singurul lui prieten) a murit pe front. Atunci, evocînd prima lor întîlnire :

„Îmi aminteam fiinţa atît de deosebită care-mi păruse a fi pe atunci fiinţa a cărei prietenie mi-o dorisem atît de mult. Această dorinţă se realizase într-o măsură cu mult mai mare decît aş fi putut

să-mi închipui fără să-mi fi procurat, totuşi, aproape nici o plăcere pe atunci..." [35].

O lectură întîmplătoare, la sfîrşitul *Timpului regăsit* îl face pe narator să se întrebe asupra acestei decepţii sociale, care este o parte importantă a decepţiei generale provocate de realitate. Nu din snobism a vrut să frecventeze saloanele aristocrate şi burgheze, ci din lăcomie de real, realul pe care nu-l găsea în el însuşi. (Spre deosebire de snob, care vrea *să devină egalul, să fie recunoscut de...*, Proust, în operă, dacă nu în viaţă, vrea să descopere faţă de ce este el mai prejos). Or, i-a cunoscut pe Verdurini, şi s-a plictisit la ei. Cum au putut fraţii Goncourt (în această pagină fictivă din *Jurnalul* lor) să prezinte salonul acestora ca o culme a spiritului ? N-a văzut el bine sau literatura adaugă realităţii minore un farmec iluzoriu ?

Şi ceea ce este adevărat în cazul fiinţelor este şi în acela al locurilor :

„Şi acum, în bruma serii, în dosul acestei faleze de la Incarville care altădată mă făcuse să visez atîta, vedeam, ca şi cum gresia ei antică ar fi ajuns transparentă, casa frumoasă a unui unchi al domnului de Cambremer, care ştiam că va fi totdeauna mulţumit să mă primească dacă nu voiam să cinez la Raspelière sau să mă întorc la Balbec. Astfel încît nu numai numele locurilor de pe aceste meleaguri pierduseră din taina lor de la început, dar chiar locurile însele. Numele, pe jumătate golite de o taină pe care etimologia o înlocuise cu judecata, coborîseră şi ele cu o treaptă. Cînd ne întorceam la Hermenonville, de la Saint-Vast, de la Harambouville, în clipa în care trenul se oprea, zăream umbre pe care la început nu le recunoşteam şi pe care Brichot, care nu vedea nimic, le-ar fi putut confunda în fapt de noapte cu fantomele lui Heri-

mund, Wiscar și Herimbald. Dar ele se apropiau de vagon. Era domnul de Cambremer (...) și-și însoțea invitații..." [36].

Această permanentă decepție provocată de realitate pare, în motivația ei, ambivalentă.

Tot ceea ce a fost întîlnit era așteptat, ca și cum percepția realității avea drept condiție chiar această așteptare. („Dar eram incapabil să văd un lucru dacă interesul meu față de el nu fusese stîrnit de vreo carte, dacă nu-i făcusem eu dinainte schița, pe care dorisem apoi s-o confrunt cu realitatea". [37] Dacă realitatea decepționează, asta înseamnă că ea este mai prejos decît închipuirea. Și dacă superioritatea închipuirii se regăsește în amintire, asta se datorește faptului că prețul, farmecul realului vine din ceea ce spiritul îi adaugă. În momentul în care are loc întîlnirea spiritului și a realului, spiritul încearcă o decepție care vine din faptul că este redus la un fel de tăcere.

Tăcere din a cărei profunzime, el murmură : *asta era tot !* Și încă, acest *asta-i tot !* nu e chiar același lucru cu *nu-i nimic !* Firește, Oriane de Guermantes este în realitate mai prejos de anticipația ei feerică ; zilele petrecute la Doncières au fost mai prejos în viață decît ceea ce par a fi ele în amintire. Totuși, chiar cunoscută, intimă, Oriane păstrează multe reflexe feerice ; ținînd seama de deformarea amintirii, se pare că zilele de la Doncières au fost într-adevăr fericite. În schimb, Verdurinii care, și ei, au fost mai întîi imaginați, și de care își amintește, par să fie foarte puțin, într-adevăr nimic, pentru poetul comic care îi observă și îi evocă. Înseamnă că spiritul nu face chiar ceea ce vrea din realitate : fiindcă dacă se spune că poezia de care Oriane rămîne învăluită, farmecul care continuă să însoțească zilele petrecute la Doncières, provin din-

tr-un aport al spiritului, superior celui pe care-l suportă salonul Verdurinilor, sîntem nevoiți să explicăm inegalitatea aportului prin inegalitatea suportului. Lucrurile favorizează mai mult sau mai puțin transfigurarea feerică, pentru că lucrurile nu sînt totdeauna aceleași lucruri. Întotdeauna decepționantă, realitatea nu este întotdeauna în același grad. Există deci o valoare a realității ca atare.

Nu este, pe de altă parte adevărat că decepția provine numai din superioritatea închipuirii. Dacă Berma dezamăgește pe narator, asta se întîmplă mai puțin pentru că jocul real este inferior modelului preconceput, cît pentru că modalitatea apariției sale, adică însăși modalitatea realului, îl face insesizabil pentru spirit. În fața Bermei, el se simte lovit de orbire, sau mai degrabă incapabil de o fixare, condiție necesară pentru o plăcere care vrea să fie analiză. Aici, realitatea orbește ; este un șoc pe care nu poți să-l suporți. Și departe de a o respinge ca neglijabilă, de a reveni la construcțiile imaginației, spiritul este dezolat că nu poate să o cunoască ; dacă noțiunea, obișnuința se substituie curînd acestei „rapide iluminări a lumii reale" care sînt, am văzut, aparițiile personajelor, aceasta este o înfrîngere a spiritului, care nu poate fixa ceva ce el nu încetează să considere drept valoare. Departe de a fi totdeauna un gînd minor, o închipuire inferioară, senzația este uneori o sfidare a gîndirii. Departe de a spune întotdeauna : *nu-i nimic* sau *asta-i tot,* spiritul spune uneori : *asta-i deci !* Dar *asta* este o eterogenitate prea radicală pe care nu o poate asimila, o forță prea mare pentru slăbiciunea lui.

Care este acea modalitate a realului care-l face necomestibil ? Fulgurarea prea rapidă ca să o poți fixa. Și de asemeni o comunicare fragmentară, pe care nu o poți niciodată completa. Gilberte cea reală este dincoace de Gilberte cea visată. Dar asta

pentru că visul este mai bogat, mai plin ? Într-un sens, e tocmai contrariul. Gilberte din vis este finită, deci posedabilă, în timp ce Gilberte din realitate e totdeauna neterminată. („Nu le gustam [aceste plăceri] nici după ce mă întorceam acasă, căci nevoia care mă făcea să nădăjduiesc zilnic că a doua zi voi avea privelişte exactă, calmă, fericită a Gilbertei, că-mi va mărturisi în sfîrşit dragostea, explicîndu-mi din ce motive trebuise să mi-o ascundă pînă acum, această nevoie însăşi mă silea să consider trecutul ca inexistent, să privesc mereu numai înainte, să nu consider în ele însele micile avantaje pe care mi le dăduse şi ca şi cum n-ar fi fost necesar să li se adauge altele, ci ca nişte trepte noi pe care să păşesc, care-mi vor îngădui să fac încă un pas înainte şi să ating în sfîrşit fericirea pe care încă n-o întîlnisem“ [38]. Aşadar, nu prin prezenţa ci prin absenţa lui ne face realul să suferim cînd venim în contact cu el. Numele dat pe care-l indică întunecîndu-l datul, tulbură perceperea datului. Proust nu încetează să asocieze cu incompletul decepţia în faţa realităţii. „Lucrul la care năzuia imaginaţia mea şi pe care simţurile mele nu-l percepeau decît necomplet şi fără plăcere în prezent“ [39]. „...O iubeam şi prin urmare nu o puteam vedea fără să încerc acea tulburare, acea dorinţă de mai mult, care, cînd eşti lîngă fiinţa pe care o iubeşti, goneşte senzaţia că iubeşti“ [40]. Ca şi jocul Bermei, sonata lui Vinteuil îi scapă deoarece audiţia reală nu e niciodată altceva decît un eveniment parţial. „N-am posedat niciodată pe de-a-ntregul Sonata, deoarece tot ceea ce-mi oferea ea nu reuşise să-mi placă decît în răstimpuri succesive : semăna cu viaţa“ [41]. La fel privind un peisaj pe fereastra trenului, doreşte să ajungă curînd în camera lui ca să „apropii, să mut fragmentele intermitente ale frumoasei mele dimineţi“ [42].

Dar reproșul adresat realității, că este rapidă și fragmentară, provocînd astfel decepția noastră, este, privit mai de aproape, și el ambivalent. Realitatea dezamăgește pentru că nu satisface această lăcomie acaparatoare, curioasă, care vrea să scoată la lumină toate rădăcinile și să atingă infinitul pe care-l atrage ca un magnet fiecare parcelă percepută. Ceea ce nu avem tulbură și corupe bucuria pe care ne-o dă ceea ce avem, și absența este astfel desemnată ca o valoare pozitivă : ea este tentație și fascinație. Dar ea este de asemeni sursa unei indispoziții. Absența ne împiedică să ne bucurăm de prezență pentru că promite mai mult, devalorizînd astfel ceea ce avem, sau pentru că amenință ceea ce avem ? Exasperînd prin absență, absența neliniștește prin prezența a cărei posibilitate este ea. Realul, noncunoscutul este oare aici *în mod succesiv* obiectul unei curiozități avide, apoi acela al unei temeri, devalorizînd posesiunea, dar pentru motive opuse ? Oare pentru că realul a părut mai întîi inaccesibil conștiinței acaparante, îl percepe ea din momentul în care a renunțat la el, ca pe o amenințare ? Cartea are o istorie, este adevărat, dar dezvoltînd această istorie în timpul diacronic în care iluziile pierdute ar urma speranței de posedare a realului, cînd de fapt ea aparține unui timp sincronic unde această succesiune, această cauzalitate posibilă marchează fiecare clipă a vieții, pentru a fi diastola și sistola unei inimi statornice, ar însemna să trădăm cartea. Mai adevărat este să spunem că realul nu încetează niciodată să fie în același timp obiectul unei pofte și al unei temeri. Temere care nu-l împiedică pe erou să meargă totuși spre necunoscut, să dorească absența dincolo de prezență, chiar cînd ea se anunță ca ruină a prezenței : dar această voință, atunci, nu mai este aceea a unei speranțe lacome de cunoaștere, ea este aceea a unei spaime

fascinate de tentația durerii. Viața necunoscută a Odettei și a Albertinei nu atrage mai puțin decît lumea necunoscută a Guermantes-ilor sau a Veneției, dar atrage altfel : așa cum îl atrag pe domnul de Charlus loviturile de bici.

Aceste două atracții au în comun voința de a merge pînă la capăt. Ca și concupiscența, mazochismul dorește moartea. Dar în timp ce speranța curioasă vrea să sfîrșească ca să ajungă la o bucurie deplină, să mute fragmentele peisajului, să dezvolte clișeele instantanee ale jocului Bermei, să facă sinteza tuturor audițiilor parțiale ale sonatei lui Vinteuil, așa cum dragostea urmărește „extinderea acelei ființe în toate punctele spațiului și timpului pe care ființa aceasta le ocupă și le va ocupa" — curiozitatea dureroasă vrea să sfîrșească mai puțin ca să sufere, fără îndoială, cît ca să ajungă dincolo de orice durere, la frontiera pe care nici o nouă durere nu o va putea trece. Prima mișcare vrea să se termine ca să nu fie lipsită de nimic ; a doua, pentru ca nimic să nu poată neliniști vreodată seninătatea lui funebră, pentru a ucide și nu pentru a mai poseda realitatea. Dar mișcarea imaginației acaparante nu știe oare că realitatea este tot atît de agresivă pe cît de seducătoare ? Că nu poate să te intereseze realul decît după ce l-ai prevăzut, nu este acesta — mai mult decît gestul unei nerăbdări — semnul unei apropieri precaute, temătoare ? Imaginația nu slujește, în acest caz, la amortizarea unui șoc redutabil ?

În minunatele pagini din *Captiva*, unde contemplarea Albertinei adormite apare ca singura experiență fericită în dragoste se vede foarte bine că realitatea este amenințată în esența ei. Atunci fericirea este posibilă, pentru că se sprijină pe un obiect despărțit de viață, pe care necunoscutul, neterminatul au încetat să-l bîntuie. În somn, Albertine „se refu-

giase, se închisese, se rezumase în trupul ei“ [43]. Sînt cuvinte potrivite pentru un cadavru. Contact în sfîrșit fericit al subiectului cu realitatea, nu pentru că absența s-ar fi predat, îmbogățită cu toate experiențele posibile, dar pentru că absența a devenit absență, prezență moartă, pentru că sursa inepuizabilă a absenței în sfîrșit a secat. Iată-l pe învingător fericit, în fața adversarului mort.

Mort, și de aceea viu în spirit. Fiindcă asta a vrut întotdeauna naratorul să facă din realitate : un lucru mort, răpit modalității realului, care comportă întotdeauna un viitor. Spiritul nu poate suporta existența decît cu condiția de a face din ea o *anterioritate* de la care nici o agresiune nu mai poate veni, nici o surpriză — și asupra căreia își va instaura domnia. Trebuie ca spiritul singur să se simtă un prezent și un viitor : orice obiect trebuie să fie pentru el un trecut. Deoarece orice obiect viu, necunoscut, care va veni, este neliniște. Naratorul știe asta de la început, de cînd se îndreaptă lacom spre o viață pe care și-o imaginează. Căci imaginația, ca și memoria, este un spațiu protector care amortizează, o plasă pentru pararea realului, o săgeată pentru devitalizat viața ; ea este aceeași învelitoare moale, aceeași catifea pentru mîinile noastre. Din lucrurile care vor veni, și spre care imaginația înaintează ca o ambasadoare vicleană, avînd misiunea de a dezarma rebelul, de a-l constrînge la un ceremonial liniștitor, este vorba de a face lucruri pentru memorie, de care spiritul va putea dispune, din partea cărora nu va avea de ce să se teamă, lucruri care vor veni să se adauge, ele care nu sînt cunoscute încă de copilul din Combray, celor pe care el le cunoaște deja, acest abis fermecător al unei securități prenatale din care este nevoit să iasă fiindcă trebuie să trăiască, dar de care nu se desparte, pe care se sprijină, care este izvorul imaginației sale,

coloraţia, sonoritatea însăşi pe care o va turna din belşug asupra vieţii sale pentru a se putea împăca cu ea. Primele pagini care schiţează o mişcare spre realitate poartă însemnul neliniştii implicate în această inevitabilă încercare. Deoarece mişcarea adormitului care se trezeşte către imaginile zilei, ca şi aceea a copilului către imaginile vieţii, nu abandonează liniştea somnului ca şi pe aceea a copilăriei — liniştea prenatală — decît ca să oblige aceste imagini viitoare, abordate cu precauţie, etichetate, dezarmate şi, în cele din urmă, definitivate, ţintuite ca nişte fluturi ucişi, să se confunde cu anterioritatea care este singurul spaţiu unde respiră spiritul.

Şi înainte ca existenţa să devină această anterioritate asupra căreia domneşte spiritul, cel ce îi iese în întîmpinare nu va înceta să recurgă la protectori intermediari, asemănători acelor plăci de plută cu care scriitorul îşi va tapisa camera. El caută să surprindă lucrurile şi fiinţele de la înălţimea (sau din profunzimea) unor puncte de observaţie care îi asigură în acelaşi timp securitatea. În contact cu ele, el nu încetează să producă în mod spontan şi voluntar anticorpi comparabili celor pe care-i secretă celula vie cînd este atacată.

Una din primele mărturisiri ale naratorului este aceea a teroarei care i-a stăpînit copilăria — aceea a camerei necunoscute cu care nu este obişnuit. Procedînd la enumerarea epică a camerelor în care a dormit şi despre care păstrează amintiri adeseori euforice, el revede deodată prima seară petrecută între pereţii nedomesticiţi :

„...odaia atît de mică şi cu tavanul atît de înalt, săpată în formă de piramidă în înălţimea a două caturi şi în partea tapetată cu lemn de mahon, în care încă din prima clipă am fost intoxicat moral-

mente de mirosul necunoscut de vetivar, convins de dușmănia perdelelor violete și de indiferența nerușinată a pendulei care trăncănea foarte tare, ca și cum n-aș fi fost acolo : sau unde o oglindă ciudată și nemiloasă, cu picioare, dreptunghiulară, astupînd pieziș unul din colțurile încăperii, își sapă adînc, în plinătatea dulce a cîmpului meu vizual obișnuit, un loc ce-i fusese prevăzut ; odaia în care gîndul meu, străduindu-se ceasuri întregi, să se disloce, să se întindă în înălțime ca să ia întocmai forma ei și să ajungă să-i umple pînă sus pîlnia ei uriașă, suferise nopți foarte grele, în timp ce stăteam întins pe patul meu, cu ochii deschiși, cu urechea ciulită, cu nara îndărătnică și inima palpitînd pînă ce obișnuința..." [44].

Toate expresiile desemnează realitatea nouă, necunoscută, drept dușmanul, și obișnuința, care ascunde obiectele, le învăluie într-o secreție mentală, le stinge în dulcea penumbră a subiectivității, ca o putere salvatoare.

Orice ruptură a ordinii obișnuite neliniștește subiectul și în același timp îl trezește. Este neliniștea serii în care vizita unui vecin de moșie o împiedică pe mama să îndeplinească ritul zilnic al sărutului dinainte de culcare. Se teme de somn ca de necunoscutul pe care îl ascunde chipul protector al mamei ; se teme de asemeni de această viață străină care o reține pe mama în salon sau în grădină, această lume a adulților, ghicită îndărătul lui Swann, suferind că nu este admis în ea, dar de care se simte amenințat.

Imaginația însăși, feeria, pentru că distruge liniștea obișnuită, apare ca un intrus. Pentru a înveseli copilul, o lanternă magică este instalată în camera lui. Dar :

„Firește, găseam fermecătoare aceste proiecții strălucite care parcă descindeau dintr-un trecut merovingian și plimbau în juru-mi reflexe istorice atît

de vechi. Dar nu pot spune ce neliniște îmi pricinuia totuși această intervenție nelalocul ei, a misterului și a frumuseții, într-o odaie pe care sfîrșisem prin a o umple cu eul meu, în așa fel încît să nu-i dau acesteia mai multă atenție decît lui însuși. Influența anesteziantă a obișnuinței încetînd, începeam să gîndesc, să simt lucruri atît de triste. Acest mîner de la ușa odăii mele care, pentru mine, se deosebea de toate celelalte mînere de uși din lume, deoarece parcă se deschidea singur, fără să fie nevoie să-l întorc, într-atît îmi ajunsese mînuirea lui inconștientă, iată-l că slujea acum drept corp astral lui Golo" [45].

Realității care-l încercuiește, naratorul nu încetează să-i opună adăposturi. Adăposturi cu ferestre, adăposturi transparente care slujesc ca puncte de observație, firește, căci viața este încă de trăit, realitatea nu poate fi evitată, și acestea încă nu sînt camera neagră unde se va claustra bufnița literară, cînd viața va fi devenit anterioritatea supusă spiritului, ci puncte de observație protejate, de unde se poate vedea fără să fii văzut, fără să fii lovit: cămine ale unei fericite securități.

„Îmi rezemam ușor obrajii de obrajii frumoși, plini și proaspeți ai pernei, care sînt aceia ai copilăriei noastre..." [46]. Prima imagine întîlnită a adăpostului, perna, este prezentată în legătura ei cu copilăria: ea este pentru cel ce doarme ceea ce este copilăria pentru adult — o lume de liniște și de iresponsabilitate. Mai departe, în enumerarea camerelor, înainte de a ajunge la aceea a cărei atmosferă străină a fost atît de greu de învins, și evocînd impresiile de mulțumire pe care atîtea altele i le-au acordat, găsește mereu aceleași imagini ale unui adăpost:

„Odăile de iarnă în care, cînd ești culcat, îți ghemuiești capul într-un cuib pe care-l împletești cu lucrurile cele mai nepotrivite: un colț al pernei,

partea de sus a plapumei, o bucată de șal, marginea patului și un număr din *Débats roses*, pe care reușești să le cimentezi laolaltă, după tehnica păsărilor, presîndu-le la infinit ; sau odăile în care, pe un timp foarte rece, guști plăcerea de a te simți despărțit de lucrurile din afară (ca rîndunica de mare care-și are cuibul într-un subteran în căldura pămîntului), și în care — focul arzînd toată noaptea în cămin — dormi învăluit într-o mantie de aer cald și fumegînd, pătrunsă de licărirea tăciunilor care se aprind din nou, un soi de alcov ce nu se poate pipăi, de peșteră caldă săpată chiar în sînul odăii..." [47].

În interiorul adăpostului prim — camera — se formează astfel adăposturi secundare : pernă, cuib, alcov, peșteră caldă, manta... Și locurile privilegiate ale Combray-ului sînt tot atîtea adăposturi : cabinetele, cămăruța mirosind a stînjenel, ghereta din grădină, sub castan „în fundul căreia mă tolăneam și mă credeam ferit de privirile acelora ce ar putea veni în vizită la părinții mei" — ghereta care-i inspiră aceste rînduri în care el se arată preocupat să construiască un refugiu mai puțin vulnerabil decît un edificiu arhitectural :

„Și gîndul meu nu era oare ca altă iesle în fundul căreia simțeam că stau cufundat, fie numai ca să văd ce se petrece afară ? Cînd vedeam un obiect exterior, conștiința că-l văd se interpunea între mine și el, îl mărginea cu un mic chenar spiritual care mă împiedica să-i ating vreodată direct substanța ; se volatiliza întrucîtva înainte să fi luat contact cu ea, după cum un corp incandescent pe care-l apropii de un obiect ud, nu-i atins de umezeală, pentru că e totdeauna precedat de o zonă de evaporare" [48].

Un alt loc care exercită asupra eroului, acum adolescentul din *La umbra fetelor în floare*, o seducție puternică și care e tot un adăpost, este grădina de iarnă a doamnei Swann. Geamurile care o

despart de stradă îți îngăduie să te bucuri de un spectacol de care te simți despărțit. Contrastînd cu despuierea iernii, plantele care o împodobesc fac dovada puterii omului de a scăpa legii anotimpurilor. Și vaporii samovarului care șterg conturul personajelor, cînd le privești din stradă, amintesc căldura cuibului pe care civilizația îți îngăduie să o opui naturii [49].

Paginile care descriu sosirea la Balbec recurg și ele la iconografia adăpostului. Eroul a petrecut într-o cameră străină o noapte îngrozitoare. Dimineață, vederea mării îi redă bucuria. Dar marea nu-l încîntă decît pentru că o descoperă fiind despărțit de ea. „Ce bucurie (...) să văd în fereastră și în toate vitrinele bibliotecilor ca în ferestruicile cabinei unui vas, marea goală, neumbrită"... „Și după ce a făcut apel la imaginea cabinei de vapor, camera, peste cîteva rînduri, camera cheamă imaginea trăsurii care, și ea, îți îngăduie să privești fără să poți fi atins : „Fereastră la care aveam apoi să mă așez în fiecare dimineață ca în fața geamului unei diligențe în care ai dormit, ca să vezi dacă în timpul nopții s-a apropiat sau s-a depărtat un lanț de munți dorit..." [50].

Punctul de observație-adăpost funcționează uneori ca un fel de capcană care silește lucrurile percepute să vină înăuntru, prizoniere cu mîinile legate, fericite, la rîndul lor, să găsească un adăpost :

„Încă din această dintîi dimineață, soarele îmi arată în depărtare, cu un deget surîzător, acele culmi albastre ale mării care n-au nume și nici o hartă geografică, pînă ce, zăpăcit de sublima lui plimbare pe suprafața răsunătoare și haotică a crestelor și avalanșelor lor, s-a pus la adăpost de vînt în odaia mea..." [51].

O mică scenă de comedie ilustrează conflictul dintre dorința unui contact direct cu lucrurile și strategia personală a naratorului. La Balbec, eroul și

bunica lui (mare amatoare de natură care, la Combray, iese cu capul gol în prima aversă) iau masa în sufragerie. Sufragerie-adăpost din cauza „cercevelei transparente, dar închisă care ne despărțea de plajă ca o vitrină, în timp ce ne îngăduia să o vedem în întregime", și care cheamă această altă imagine a adăpostului : piscina. Pe furiș, bunica deschide un gemuleț : „Și făcu să zboare în același moment, laolaltă, listele de bucate, ziarele, vălurile și șepcile tuturor celor ce erau pe cale să prînzească" [52]. Aceasta este răutatea realului.

Cum se face că existența provincială meschină al cărei simbol caricatural este viața de ceasornic a mătușii Léonie, vegheată de Françoise, închipuie imaginea unui paradis terestru ? Pentru că Combray-ul este o lume închisă și imuabilă, apărată împotriva oricărei năvăliri a noului și neliniștei ; și ecoul unei fericiri inefabile se simte pînă și în acel dialog comic în care indispoziția provocată de trecerea unui cîine necunoscut pe stradă nu dispare decît pentru că pînă la urmă cîinele este identificat [53].

Fericirea zilelor de la Doncières provine din aceeași sursă. O impresie de întinerire îl cuprinde aici pe erou. Și rîndurile care o analizează sînt revelatoare chiar prin contradicția pe care o conțin. Căci fericirea de a regăsi tinerețea — un viitor, deci — este de fapt aceea de a fi regresat pînă la copilărie. „Mă simțeam plin de putere, viața se așternea mai lungă înainte-mi ; căci îndepărtasem pînă și oboselile zdravene ale copilăriei mele petrecute la Combray, în ziua următoare acelora cînd ne plimbasem în direcția Guermantes" [54]. Asta mai ales pentru că Doncières — ca și Combray — este o lume închisă în care el se află, grație prieteniei lui Saint-Loup, tot atît de apărat pe cît a fost în copilărie prin grija maternă.

„Camera mea de toaletă avea un tapet cu fondul de un roș intens presărat cu flori negre și albe,

cu care mi se părea că mă voi obișnui oarecum anevoie. Dar ele mi se părură noi, mă siliră să intru nu în conflict, ci în contact cu ele, îmi schimbară veselia și cîntecele deșteptării, mă puseră cu de-a sila în inima unui soi de mac ca să privesc lumea, pe care o vedeam cu totul alta decît la Paris, a acestui vesel paravan care era această casă nouă, altfel orientată decît aceea a părinților mei și spre care se revărsa un aer curat. În unele zile, mă frămînta dorința de-a o revedea pe bunica sau teama că ea ar fi suferindă ; sau amintirea unei afaceri neterminate la Paris și care nu mergea (...) Atunci, trimeteam pe cineva de la hotel la cazarmă, cu un bilet adresat lui Saint-Loup : îi spuneam că dacă i-ar fi materialmente cu putință — știam că era foarte greu — ar da dovadă de mare bunătate dacă ar trece o clipă pe la mine. După o oră sosea ; auzindu-l sunînd, mă simțeam eliberat de preocupările mele. Știam că dacă ele erau mai tari decît mine, el era mai tare decît ele și atenția mea se desprindea de pe ele și se îndrepta spre el, care avea să hotărască“ [55].

La Combray, la Doncières, alții decît el au zăvorît ușile. Dar cînd trebuie să fie constructorul propriei sale existențe, cînd o înfruntă fără intermediari, n-are pace pînă ce nu transformă această lume primejdioasă și nestatornică într-o lume a securității imuabile. Resortul dragostei pentru Albertine este de nenumărate ori indicat. „...Iubești numai lucrul în care urmărești ceva inaccesibil, iubești numai ce nu posezi...“ [56]. Și este de asemeni vorba despre „un sentiment inchizitorial care vrea să știe, suferă totuși că știe, și caută să afle și mai mult“ [57]. Dar, sursă a chinurilor geloziei, necunoscutul este el sursă a dragostei ? Elanul către necunoscut urmărește mai puțin posesiunea, bucuria, de a-l cunoaște, cît distrugerea lui. Trebuie să transformi necunoscutul în

cunoscut — fie și prin suferință — ca să-l transformi într-un lucru mort : în securitate.

Fără îndoială, Proust nu spune nicăieri în mod explicit despre curiozitatea lui în fața necunoscutului că nu-i decît ambasadoarea deghizată a unei dorințe de devitalizare a realului, întemeiată pe nevoia de securitate. El se mulțumește să mărturisească ambiguitatea relației sale cu cunoașterea ; recunoaște că ezită între dorința și teama de real, între curiozitate și plăcerea obișnuinței. I se întîmplă chiar să înfățișeze aceste două momente ca succesive, ca și cum curiozitatea necunoscutului, recunoscută ca decepționantă sau primejdioasă, ar lăsa în urma ei retrăgîndu-se, contrariul său : dorința tematoare și înverșunată de a reduce totul la cunoscut, și la sine :

„Dacă mă exaltasem odinioară, crezînd că văd o taină în ochii Albertinei, acum nu eram fericit decît în clipele în care reușeam să gonesc orice mister din acești ochi, chiar din acești obraji ce păreau întocmai ca niște ochi, cînd atît de blînzi, cînd atît de repede morocănoși. Imaginea pe care o căutam, în care odihneam, de care aș fi vrut să mor lipit, nu mai era aceea a Albertinei care avea o viață necunoscută, ci a unei Albertine pe care o cunoșteam atît de bine pe cît era cu putință (și de aceea această dragoste nu putea fi durabilă afară numai dacă aș fi vrut să rămîn nenorocit, căci, prin definiție, nu mulțumea nevoia misterului) a unei Albertine care n-ar fi reflectat o lume îndepărtată, dar care ar fi dorit numai — în unele clipe un astfel de lucru părea într-adevăr cu putință — să fie cu mine, în totul asemenea mie, o Albertine imagine a ceea ce era al meu și nu a necunoscutului“ [58].

Astfel, în această pagină din *Captiva*, nevoia de mister este înfățișată ca o cerință primordială. Dar mișcările reale pe care le evocă narațiunea nu co-

respund acestui comentariu. Pentru amantul Albertinei, nevoia de mister a fost un joc al imaginației. Comportamentul efectiv a fost repede dominat de iritarea și teama provocate de acest mister, căruia îi răspund efortul de a-l reduce la obișnuit, pentru a-l suprima ca să poată trăi cu Albertine ca într-un adăpost, unde nimic să nu-l mai poată amenința. Sechestrarea nu este viclenia unei banale gelozii și nici procedeul unei voințe de putere. Naratorul nu dorește să fie nici obiectul exclusiv al acestui subiect înamorat care ar fi Albertine, nici stăpînul absolut al obiectului care ar deveni ea. Într-adevăr, vrea să o reducă la el însuși, să fie cu ea ca și cum ar fi singur cu sine. Vrea să o nege pe Albertine în calitatea ei de parcelă autonomă a realității, magnet pentru necunoscut, ambasadoare a lumii exterioare, ale cărei reflexe primejdioase le poartă. Sechestrarea are mai puțin ca scop să se asigure de o ființă umană cît să o asigure împotriva lumii. Cu Albertine el nu se poartă altfel decît cu sine însuși : propria lui recluziune răspunde sechestrării captivei. În jurul celei care reprezintă totuși toate pericolele vieții, a vîrstei adulte, el încearcă să reconstituie paradisul pierdut al securității infantile : dorind-o tot atît de puțin distinctă de conștiința pe care o are despre sine însuși, dar tot atît de protectoare pe cît a fost mama sa în zilele de la Combray. Căci identificarea Albertinei cu mama este clar sugerată. Fericirea de a o avea în fine pe Albertine la el nu este aceea a primei seri în care tatăl său i-a permis mamei să doarmă în camera copilului ?

„Anume, o putere de liniștire atît de mare cum nu mai încercasem din serile îndepărtate de la Combray cînd mama, aplecîndu-se deasupra patului meu, venea să-mi aducă odihna într-o sărutare“ [59].

Și, ca și fericirea, neliniștea este aceeași :

„...Nu mai încercam pe lîngă Albertine liniștea pe care mi-o dădea sărutarea mamei, la Com-

bray, ci, dimpotrivă, neliniștea acelora, cînd mama abia îmi spunea bună seara,(...) această neliniște — nu numai transpunerea ei în dragoste — nu, această neliniște însăși..." [60].

Atîtea dorințe, pofte, căutări, experiențe, numai pentru a re-crea (în mod precar) această lume trecută în care figurile tutelare țineau la distanță ceea ce amenința liniștea somnolentă a eului, această îndelungată căutare a viitorului pentru a-l reduce în fine la obișnuințele trecutului ! Obișnuința, contraotrava îngăduind organismului mental să respire în contact cu lumea, care transformă exterioritatea în interioritate, care ne face să credem în fond că nimic nu s-a întîmplat, obișnuința este ea zeitatea secretă a cărții, și sensul căutat al lucrurilor vieții ? În mod sigur, nu. Căci ambivalența relației cu realul se regăsește în ambivalența obișnuinței, pe care Proust o prezintă uneori ca binefăcătoare, alteori ca malefică. Cînd scrie că „obișnuința de a gîndi te împiedică uneori să simți realitatea, te imunizează împotriva ei, o face să pară tot gîndire" [61], o face pentru a deplînge faptul : și totuși, el se găsește la capătul drumului, nu vorbește în numele iluziilor care vor fi pierdute, știe la ce trebuie să se aștepte. El care nu încetează să repete încîntat că este „omul obișnuințelor", iată-l, și asta la sfîrșit, în *Timpul regăsit*, după ce viața i-a arătat asprimea ei, capcanele, insuficiența ei, că ne mărturisește deodată : „...De fiecare dată cînd cineva mă smulgea din obiceiurile mele, cînd ieșeam la altă oră, într-un loc nou, simțeam o plăcere intensă" [62]. Și, concepîndu-și opera, concepe că trebuie să o scrie împotriva obișnuinței : „Trebuie să redau celor mai mici indicii care mă înconjurau (...) sensul pe care deprinderea mă făcuse să-l pierd" [63].

Este clar că a existat în omul care a scris *În căutarea timpului pierdut* o împăcare cu forțele anes-

teziante, această plăcere a somnolenței, această nostalgie după fericirea infantilă. Dar opera, căreia îi cere să facă lumină în semnificația ascunsă a vieții sale, el o inițiază cu scopul de a le depăși. Fără îndoială, această semnificație pe care, sprijinindu-se tacit, opera și viața sfîrșesc prin a o descoperi, nu este aceea a unei amieze prin care mergi lipsit de apărare sub soarele neîndurător al realității, dar nu mai este nici aceea a nopții. Nimeni nu vede aici exaltarea vîrstei mature, înfruntînd deschiderea viitorului : să ne ferim de a vedea aici renașterea paradisului infantil. Realul nu este eludat, nici dezarmat : și opera consimte din plin la cea mai bogată experiență sensibilă. Ceea ce este căutat trebuie să fie ceva real, sub pedeapsa de a nu fi, altfel, nimic ; trebuie să fie altceva decît liniștea conștiinței. Dar acest real, în care trebuie să fie găsit sensul existenței, se oferă în modalități care-l fac inasimilabil : care-l împiedică să fie *esențial*. Esențialul căutat este conceput ca non-eu, cu alte cuvinte ca real : dar realul este întotdeauna trăit ca un non-esențial. Dacă un contact cu esențialul se produce, contactul nu va putea fi decît cu un real eliberat de modalitățile realului : o revelație a exteriorității compatibile cu plenitudinea și indestructibilitatea, care nu există decît în idee.

NOTE

1 *Captiva*, I, p. 6.
2 *Captiva*, II, p. 312.
3 *Guermantes*, I, p. 10.
4 *Swann*, II, p. 268.
5 *Guermantes*, II, p. 164-165.
6 *Swann*, II p. 315.
7 *Swann*, I, p. 232.
8 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 284.

9 *Swann*, I, p. 113-114.
10 *Swann*, I, p. 6.
11 *Swann*, I, p. 55-56.
12 *Swann*, II, p. 62.
13 *Swann*, II, p. 214.
14 *Captiva*, I, p. 28.
15 Citat după Ramon Fernandez, *Proust*, 1943, p. 19 (n. a.).
16 Citat după Claude Mauriac, *Marcel Proust par lui-même*, 1953, p. 185, (n. a.).
17 *Swann*, I, p. 8.
18 *Swann*, I, p. 173.
19 *Swann*, I, p. 65-66.
20 *Guermantes*, I, p. 115-116.
21 *Timpul regăsit*, I, p. 237.
22 *Guermantes*, II, p. 297.
23 *Swann*, I, p. 131.
24 *Captiva*, I, p. 146-147.
25 *Captiva*, I, p. 319.
26 *Swann*, II, p. 149.
27 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 321-322.
28 *Swann*, II, p. 281-282.
29 *Swann*, II, p. 286.
30 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 22 ; 30-31.
31 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 236.
32 *Guermantes*, I, p. 7-8.
33 *Guermantes*, I, p. 262.
34 *Guermantes*, II, p. 296-297.
35 *Timpul regăsit*, I, p. 225-226.
36 *Sodoma și Gomora*, II, p. 348.
37 *Timpul regăsit*, I, p. 45.
38 *Swann*, II, p. 286.
39 *Swann*, II, p. 267.
40 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 133.
41 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 135.
42 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 300.
43 *Captiva*, I, p. 100.
44 *Swann*, I, p. 9-10.
45 *Swann*, I, p. 12.
46 *Swann*, I, p. 4.
47 *Swann*, I, p. 8-9.
48 *Swann*, I, p. 109-110.
49 *La umbra fetelor în floare*, p. 216 și urm.
50 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 323.
51 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 324.
52 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 326.

53 *Swann*, I, p. 76.
54 *Guermantes*, I, p. 110.
55 *Guermantes*, I, p. 107-108.
56 *Captiva*, II, p. 315.
57 *Captiva*, I, p. 80.
58 *Captiva*, I, p. 108.
59 *Captiva*, I, p. 110.
60 *Captiva*, I, p. 164.
61 *Fugara*, p. 217.

BCUIASVICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

REVELAȚIILE METAFOREI

OPERA LUI PROUST NU ESTE DINTRE ACELEA care doresc să-și ascundă secretul. Credincioasă „auto-contemplării" în care vede semnul modernității artistice, ia cunoștință mergînd de propriul ei mers. Ultimele pagini din *Timpul regăsit* conțin justificarea și explicația întreprinderii. Ce este acest Graal pe care l-a căutat eroul, pe care l-a găsit după atîtea confuzii și dificultăți, și cum această semnificație a vieții, dă artei semnificație, iată ce ne va fi relatat pe larg, cu toate amănuntele. Nu fără oarecare ambiguitate, totuși, nu fără să apară multe contradicții între explicația finală și declarațiile anterioare, tot atît de convingătoare și de ferme. De unde spațiul acordat de o operă care este propriul ei comentariu interpretării critice ; de unde necesitatea de a reconstitui dialectica implicită în care aceste afirmații opuse se situează și se reconciliază. Dar interpretarea critică trebuie să evite înainte de toate a căuta semnificația operei numai la nivelul interpretărilor pe care ea le propune, încercînd să dezlege nodul. Ne dăm seama că o operă de artă are existență ca operă de artă după faptul că ceea ce autorul ne spune, explicit sau implicit, este unul și același lucru cu ceea ce nu încetează să facă pe tot parcursul drumului. În orice operă adevărată, *ordo et connexio rerum* este inseparabil de *ordo et connexio idearum*. Ceea ce sistemul semantic spune vînătorului de semnificații este tot atît de inseparabil de ceea ce arată sistemul semiologic căutătorului de forme și figuri, pe

cît sînt de nedespărțit în experiența numită a lui Moebius cele două fețe, care în realitate sînt una singură, ale aceleiași panglici. Să pipăim, opera, stofa ei sensibilă, țesutul ei retoric, numai acest fapt ne va permite să-i urmărim cu exactitate dialectica. N-avem altă fereastră prin care să putem privi sufletul operei, decît trupul ei.

După cum figurația adăpostului — presupunînd că opera nu ne-ar fi spus nimic direct în această privință — ar fi fost de ajuns ca să ne pună pe urmele neliniștii ce o încearcă în fața realității, și chiar să facă evidentă această neliniște, tot așa, presupunînd că naratorul nu ne-ar fi destăinuit niciodată numele Graalului pe care-l caută, acesta ne-ar fi fost destul de clar sugerat de constanta abundență de imagini ale transpunerii realului care impregnează opera în toate celulele ei, ca o baie în care se scufundă și care îi dă culoarea.

O operă are lumina ei, ca un peisaj după ora la care-l vezi. Ora lui Stendhal, ca și a lui Rimbaud, este apariția zorilor ; ora lui Flaubert, ca și a lui Baudelaire, este apusul soarelui — și amiaza lui Tolstoi deasupra imensei cîmpii, după secerat, se opune crepusculului urban al lui Balzac și Dostoievski. Ora proustiană este în același timp ora la care te trezești și ora la care adormi, aceea a vieții în fază de proiect și a visului care o cheamă, alunecarea luminii de zi într-o dulce penumbră mentală, o lumină cernută, intermediară, hibridă, semiîntuneric al camerei, însuflețit de pîlpîirea lămpii sau a jarului din cămin, lumină filtrată de perdele.

Oră incertă, lumină de transpunere... Dacă un farmec particular învăluie acest moment al trezirii, în care te întorci la viață, și acest moment al somnului în care începe visul, asta se datorează faptului că simțim aici trecerea de la o ordine la alta, și un fel de amestec al apelor. O pagină din *Timpul regăsit* aseamănă experiența fundamentală a re-

miniscenței creatoare — aceea a conștiinței aflată în culmea lucidității, care este sursa operei — cu reminiscența hipnagogică. Text important pentru că aseamănă o stare psihologică pasivă cu starea de inspirație a operei, și le dă drept trăsătură comună eliberarea de un real univoc și pătrunderea într-o realitate ambiguă, care are alte dimensiuni decît cele ale lui aici și acum, o realitate plurală, cum este aceea a spiritului :

„Și dacă locul actual nu ar fi fost de îndată învingător, cred că mi-aș fi pierdut cunoștința ; căci aceste reînvieri ale trecutului, în clipa cît durează, sînt atît de desăvîrșite, încît nu numai că ne obligă ochii să înceteze a mai vedea camera din apropierea lor, pentru a privi drumul străjuit de copaci sau fluxul ; ele ne forțează nările să respire aerul locurilor atît de îndepărtate totuși, ne silesc voința să aleagă între diversele proiecte pe care ni le propune, toată ființa noastră să se creadă înconjurată de ele sau, cel puțin, să șovăie între ele și locurile prezente, în tulburarea unei incertitudini asemănătoare celei pe care o simți cîteodată în fața unei viziuni inefabile, în momentul cînd adormi" [1].

Visul și amintirea dau ceea ce nu dă senzația : frumusețea locurilor pe care o făgăduiau numele lor :

„Știam prea bine nu numai că tărîmurile nu sînt așa cum mi le zugrăvea numele lor și dacă doar în visele mele, în somn, mi se întindea în față un tărîm alcătuit din materia pură, pe deplin deosebită de lucrurile obișnuite pe care le vezi, le atingi, și care le aparținuse pe cînd mi le înfățișam ; dar chiar în ceea ce privea imaginile de un alt gen, cele ale amintirii, știam că nu aflasem frumusețea Balbecului cînd mă dusesem acolo. Experimentasem prea mult neputința de a smulge realității ceea ce se afla în adîncul ființei mele (...) Impresii ca acelea pe care căutam să le fixez nu puteau decît să pălească în

contact cu o plăcere nemijlocită, care nu fusese în stare să le dea naștere. Singura cale de a le împărtăși mai mult era să caut să le cunosc cît mai bine acolo unde se aflau, adică în mine însumi..." [2].

Mai departe, el identifică și mai clar visul cu imaginile creatoare. Ca și ele, visul înlătură obstacolele exterioare. Visul este o lume subiectivă, eliberată de timp:

„Și poate că Visul mă fascinase, de asemenea, datorită felului formidabil în care se joacă cu Timpul. Nu văzusem oare, adesea, într-o noapte, într-un minut din noapte, vremuri foarte îndepărtate, surghiunite la acele distanțe enorme de unde nu mai putem distinge nimic din sentimentele pe care le simțeam atunci, năpustindu-se cu toată viteza spre noi, orbindu-ne cu strălucirea lor, ca și cum ar fi fost avioane gigantice și nu stele palide, cum crezusem, făcîndu-ne să revedem tot ce însemnaseră pentru noi, dîndu-ne emoția, șocul, limpezimea vecinătății imediate, spre a se retrage, odată ce te-ai trezit, la aceeași distanță pe care o străbătuseră în chip miraculos pînă la a ne da impresia, greșită dealtfel, că erau una dintre modalitățile de a regăsi Timpul pierdut?" [3]

Aceeași posedare a lumii este atribuită, la începutul cărții, conștiinței virtuale a somnului:

„Un om care doarme ține un cerc, în jurul său, firul orelor, rînduiala anilor și a lunilor" [4].

Privilegiate sînt clipele cînd ne vin în minte imagini care — fie că sînt ale deșteptării, ale visului, ale amintirii sau ale unui joc anticipativ — au o trăsătură comună, sînt reflexe, transpoziții mentale ale lumii. Ele sînt lumea (Proust nu acordă nici un interes imaginilor fantasticului, și n-ar acorda nici unul celor nonfigurative...), ci lumea în afara lumii, lumea transportată în spațiul spiritului. Ele sînt imagini ale zilei dar bătute de razele unui alt soare — un soare nocturn. Lumină de lanternă

magică, evocată la începutul cărții, flacără de foc Bengal, care face să apară imaginile Combray-ului, lampă a camerei, „singurul far al nopții", licăr al tăciunilor din sobă : tot atîtea surse de lumină care, dacă nu sînt toate artificiale, sînt toate mai rare și mai blînde decît lumina zilei, și care luminează cu atît mai îmbelșugat reveria naratorului, cu cît aceasta devine mai liberă, mai fericită : torțe ale sărbătorilor imaginației și amintirii. Ele luminează paginile despre Combray, și paginile despre Doncières care se referă la aceeași mișcare euforică a imaginației, conțin cea mai frumoasă enumerare a acestor lumini de interior, transfiguratoare :

„Viața pe care o duceau locuitorii acestei lumi necunoscute mi se părea că trebuie să fie minunată și ferestrele luminate ale vreunei locuințe mă țineau nemișcat în noapte, punîndu-mi sub ochi scenele veridice și tainice ale unor existențe în care nu pătrundeam. Aici geniul focului îmi înfățișa într-un tablou înroșit taverna unui negustor de castane în care doi subofițeri care-și puseseră centiroanele pe scaune jucau cărți fără să aibă habar că un vrăjitor îi făcea să răsară din noapte, ca într-o apariție de teatru, și-i evoca așa cum erau efectiv chiar în acel minut, în ochii unui trecător oprit pe care nu-l puteau vedea. Într-o mică prăvălie de mărunțișuri, o lumînare pe jumătate consumată, proiectîndu-și licărirea-i roșie pe o gravură, o transforma într-o sanguină, în timp ce luptînd cu umbra, lumina unei lămpi pîntecoase smolea o bucată de piele, împodobea un pumnal cu paiele sclipitoare, așternea pe niște tablouri care nu erau decît niște copii proaste o poleială prețioasă ca patina trecutului sau smaltul unui meșter, și făcea, în sfîrșit, din această cocioabă unde nu erau decît imitații și picturi proaste, un Rembrandt neprețuit. Uneori ridicam ochii pînă la vreun apartament mare și vechi ale cărui jaluzele nu erau închise și în care niște băr-

baţi şi femei-amfibii, readaptîndu-se în fiecare seară să trăiască în alt element decît ziua, înotau încet în lichidul gras care, la căderea nopţii, ţîşneşte mereu din rezervorul lămpilor ca să umple odăile pînă la marginea pereţilor lor de piatră şi de sticlă, şi în sînul căruia, deplasîndu-şi trupurile, răspîndeau vîrtejuri onctuoase şi aurii“ [5].

Dacă orice imagine privilegiată este un reflex, fiind transpunerea interioară a unui lucru exterior, expus de aci înainte soarelui spiritului, reflexul, el însuşi, va fi o imagine privilegiată. La început, îl vedem pe narator, după lungi plimbări pe cîmp, întorcîndu-se spre casă, atent mai puţin la casa însăşi sau la soarele coborît decît la licăririle roşii ale asfinţitului în geamurile propriei sale ferestre. Şi, seara, îi reţine privirea reflexul lămpii, „singurul far al nopţii“, în aceleaşi geamuri. În camera lui de la Balbec, reflexul mării în geamurile bibliotecii îi descoperă prezenţa mării. Şi preferă camerei sale, camera bunicii pentru că aceasta, avînd vedere în trei direcţii diferite, asupra unui colţ al digului, asupra unei curţi şi asupra cîmpului, poţi prinde de aici reflexele mai multor lucruri reflectate :

„Şi la această oră, cînd alături de o răsfrîngere a plajei, razele care se iveau din cele trei părţi care luminau odaia, şi parcă la ore diferite, spărgeau ungherele zidului, făceau din scrin un altar împestriţat ca florile de pe cărare, agăţau de perete aripile îndoite, tremurătoare şi calde din covorul provincial din faţa ferestrelor curticicii pe care soarele o înghirlanda ca pe o vie, sporeau farmecul şi complexitatea decorului mobiliar, parcă ar fi desfrunzit mătasea înflorată a fotoliilor şi le-ar fi desfăcut ceaprăzăria, această odaie pe care o străbăteam o clipă înainte de-a mă îmbrăca de plimbare, avea aerul unei prisme în care se descompuneau culorile luminii dinafară, a unui stup în care sucurile zilei pe

care aveam s-o gust erau disociate, răzlețe, îmbătătoare și vizibile, a unei grădini a nădejdii care se desfăcea într-o palpitație de raze și de petale de trandafiri" [6].

Soarele sau piatra balconului reține mai puțin atenția decît reflexele pe care le scoate soarele din piatră :

„Soarele schimbîndu-și locul intercala ici și colo, în trăinicia frîntă a balconului, muselinele sale nestatornice și dădea pietrei cioplite o epidermă călduță, un halo de aur nedeslușit" [7].

Nu numai că lucrurile se reflectă într-altele (soarele în geam, cerul în apele Vivonnei, transformînd nuferii într-o pardoseală aeriană), dar lucrurile trimit la altele ca la un soi de reflexe. Reflexul apare astfel ca un caz particular al unei legi mult mai vaste și mai minunate, aceea a analogiei, a echivalenței, care face ca fiecare element să le conțină latent pe toate celelalte. Lege a cărei aplicare determină chiar viziunea lui Proust, țesătura stilului său : prin această figură a limbajului ia ființă lumea lui. Ceea ce dă valoare senzațiilor care-l asediază cînd se trezește, în cursul primelor pagini, este fără îndoială faptul că ele îi vin de la distanță, amortizate. Dar această distanță valorează mai puțin prin ocrotirea pe care o acordă unui spirit temător decît prin libertatea pe care o dă unui spirit activ, care poate, din fiecare senzație, să induca un univers întreg „....Auzeam fluieratul trenurilor care, mai mult sau mai puțin depărtat, determinînd distanțele ca viersul unei păsări într-o pădure, îmi descria întinderea cîmpului pustiu în care călătorul se zorește să ajungă la stația apropiată..." [8]. La Combray, în duminicile de vară, e destul să privească clopotnița, și atunci : „Știam cu precizie culoarea pe care o va avea soarele cînd va lumina piața, căldura și praful pieții ; umbra pe care o făcea storul magazinului, în care poate mama va intra înainte de liturghie, în-

tr-un miros de pînză nealbită, ca să cumpere vreo batistă..." [9] Vara în întregimea ei este refăcută în cameră prin intermediul unei singure senzații : este absența sensibilă sau, cel puțin, cea mai mică prezență sensibilă care permite deplina prezență : mentală : „Această răcoare întunecoasă a odăii mele era în raport cu lumina soarelui din stradă ca umbra cu lumina, adică tot atît de luminoasă ca și ea, și oferea imaginației mele spectacolul total al verii, de care simțurile mele nu s-ar fi putut bucura decît fragmentar..." [10]. Iată-l în camera lui de la Balbec, după-amiaza, cînd banda fetelor se joacă afară : „...Nevoit să gust fără să mă mișc, numai în închipuire și pe toate deodată plăcerile jocurilor, ale scăldatului, ale plimbării" [11]. Dar, împreună cu paginile despre Combray, paginile de la începutul *Captivei* oferă țesutul cel mai strîns și mai semnificativ de echivalențe. În camera unde eroul trăiește retras, temnicer al Albertinei sechestrate, e destul să ajungă o culoare, un sunet pentru ca absența sensibilă să devină prezență mentală :

„Încă de dimineață, întors cu fața spre perete, și înainte să fi văzut, pe deasupra perdelelor mari ale ferestrei, de ce nuanță era geana zilei, știam cum era timpul. Mi-l vestiseră primele zgomote ale străzii, după cum ajungeau la mine înnăbușite și abătute de umezeală sau vibrante ca niște săgeți în aria răsunătoare și goală a unei dimineți vaste, glacială și pură ; încă de la uruitul primului tramvai știam dacă timpul era rebegit de ploaie sau gata să se avînte spre azur" [12].

În jurul sihastrului nemișcat, zilele vin să-i aducă omagiul diversității lor :

„În zilele iremediabil proaste, se spunea că numai șederea în casă, situată în mijlocul unei ploi egale și continue, avea gingășia lunecătoare, tăcerea liniștitoare, interesul unei navigații ; altă dată, pe o zi luminoasă, stînd nemișcat în patul meu, era

ca și cum aș fi lăsat să se învîrtă umbrele în jurul meu, ca în jurul unui trunchi de copac. Alteori, încă la primele dangăte ale unei mănăstiri vecine, rare ca evlavioasele matinale abia înălbind cerul întunecat cu moina lor nesigură pe care o topea și o risipea vîntul călduț, deosebeam una din acele zile furtunoase, dezordonate și gingașe, în care acoperișurile udate de o aversă intermitentă pe care le usucă o boare sau o rază, lasă să alunece uguind o picătură de ploaie și, așteptînd ca vîntul să se întoarcă, netezesc în soarele momentan care le irizează, ardezia lor de culoarea gîtului de porumbel...“ [13].

Nu numai că o singură imagine cheamă o infinitate de imagini de același ordin, dar o ordine de senzații poate fi transportată într-alta, fiecare simț conținîndu-le virtualmente pe toate celelalte. O lume numai sonoră poate fi o lume totală :

„Erau zile în care zgomotul unui clopot, care însemna ora, purta pe sfera sonorității lui o placă atît de proaspătă, atît de puternică așternută cu umezeală sau cu lumină, încît era ca o traducere pentru orbi, sau, dacă vreți, ca o traducere muzicală a farmecului ploii sau a farmecului soarelui. Astfel încît în acele clipe, cu ochii închiși în patul meu, îmi spuneam că totul se poate transpune și că un univers numai audibil ar putea fi tot atît de variat ca altul“ [14].

Aici sunetul este prisma care descompune și recompune lumea. Dacă echivalența senzațiilor se face astfel în beneficiul auzului, universul lui Proust seamănă cu un univers de orbi, unde un instinct minunat permite să refaci tot ceea ce lipsește, asta arată că pentru el auzul este într-adevăr simțul privilegiat ? La o sensibilitate de acest ordin se gîndește el cînd, suspectînd obiectivitatea văzului, visează „alte organe decît ochii, și care ar da arborilor, cerului și soarelui alte echivalente decît cele vizuale“ ? [15]. Experiența lui Swann pare să suge-

reze că raportul lui Proust cu muzica este mai profund decît raportul lui cu pictura ; sonata lui Vinteuil te duce într-o lume absentă unde se află tot ceea ce ți-a fost luat („Mare odihnă, tainică înnoire pentru Swann [...] de-a se simți transformat într-o făptură străină omenirii, oarbă, lipsită de facultăți logice, aproape un inorog fantastic, o himerică făptură care nu percepe lumea decît cu auzul“ [16]). Dar Swann, să nu uităm, este și admiratorul lui Vermeer din Delft. Și suprimarea sunetelor aduce aceeași revelație ca aceea a formelor. „În alte clipe, în odaia magică, în fața ușii închise și-a făcut apariția o persoană care nu era aici mai adineauri, un musafir pe care nu l-ai auzit intrînd, care face numai niște gesturi ca într-unul din acele mici teatre de păpuși, atît de odihnitoare pentru cei ce s-au dezgustat de limbajul vorbit. Și cum pentru acest surd de-a binelea, pierderea unui simț adaugă tot atîta frumusețe lumii ca și dobîndirea lui, el se plimbă acum cu deliciu pe un pămînt aproape edenic pe care sunetul încă n-a fost creat“ [17]. Cînd Brichot ajunge orb, lumea vizuală nu este înlocuită, ci regăsită grație simțului auditiv. „De altminteri boala, luîndu-i din ce în ce vederea lui Brichot, îi destăinuise frumusețea acestui simț, după cum trebuie adesea să ne despărțim de un obiect, să-l dăruim, de pildă, ca să-l privim, să-l regretăm, să-l admirăm“ [18]. Și în camera *Captivei*, sunetele sînt mai puțin apreciate pentru ele însele, decît pentru imaginile pe care le evocă. Sensibilitatea proustiană este de ordin înainte de toate vizual, și dacă lumea lui este, într-adevăr, foarte adesea o lume de orb, asta pentru că este lumea unei claustrări, simbol și mijloc al distanței pe care îi convine să o pună între conștiință și realitate pentru a o poseda cu adevărat. Dar realitatea este în mod esențial aceea a culorilor și formelor, a lucrurilor pe care le dezvăluie lumina unei zile frumoase : „...Cred că, în agonia mea, cînd

toate celelalte «euri» ale mele vor fi moarte, dacă va luci vreo rază de soare în timp ce-mi voi da ultima suflare, micul personaj barometric se va simți mult mai la largul său, și-și va scoate gluga, ca să cînte : «Ah ! în sfîrșit, e timp frumos»" [19].

Faptul că fiecare lucru poate astfel să se dubleze, să se părăsească pe sine, cedîndu-și reflexul, că poate chema alte lucruri, că se poate transpune în alt registru, asta permite spiritului să tolereze realul, să-i recunoască un sens, o valoare. Fiindcă această posibilitate metaforică a lucrurilor (metafora fiind tocmai săritura imaginii dincolo de ea însăși, firul de aur aruncat de la unul la altul) este semnul adecvării lor la spirit, condiția protocolului stabilit între spirit și lume, spiritul fiind el însuși puterea de a ieși întotdeauna din sine, de a se împlini negîndu-se [20]. Astfel, păstrînd realitatea aparenței lor, lucrurile pierd modalitățile de apariție care le făceau insuportabile. Ele scapă de fixitatea care le țintuia într-un loc al spațiului și într-un moment al timpului : pot fi aici și acolo, acum și odinioară, pretutindeni unde spiritul poate urmări jocul asociațiilor, pe toată lungimea unui traseu metaforic care face înconjurul realului. Ele scapă de fragmentaritate, de neîntregire, putînd fi nu numai ele însele, ci și tot restul pe care-l evocă și-l provoacă. Își reduc astfel vulnerabilitatea, părăsind locurile atinse de uitare și de moarte, putînd oricînd să fie aiurea. Faptul că lumea realului poate deveni — rămînînd totuși această lume, chiar această lume — lumea imaginarului, iată posibilitatea pe care se întemeiază în același timp semnificația vieții și semnificația operei. Din cauză că realitatea poate deveni materia operei — opera spiritului — existența, mai întîi existență dezamăgită, neliniștită, nenorocită, devine existență recuperată. Și din cauză că realitatea se supune jocului metaforic, ea poate deveni operă a spiritului. Unul și același demers tran-

spune realul și justifică existența. Metafora, aici, nu este numai procedeu stilistic. Sau, mai degrabă, ca în orice operă autentică, figura de stil se confundă cu răspunsul pe care-l dă opera întrebării din care s-a născut. Existența metaforei relevă existența unei soluții comune operei și vieții. Cum vede Proust în imaginea metaforică, pentru alții ornament de stil, structura semnificativă și cauzalitatea însăși a operei, cum poate trece de la metafora fragmentară la o concepție despre viață și operă ca metaforă unică, descoperim într-o pagină din *Timpul regăsit* în care, pornind de la jocul senzațiilor, își precizează concepția asupra artei :

„O impresie oferită de viață ne aduce în realitate, în momentul respectiv, senzații multiple și diferite. De pildă, vederea coperții unei cărți citite a țesut în literele titlului ei razele de lună ale unei îndepărtate nopți de vară. Gustul cafelei cu lapte de dimineață ne aduce acea nelămurită speranță de timp frumos care odinioară și atît de des, în timp ce o beam într-o ceașcă de porțelan alb, smîntînos și cu încrețituri ce părea lapte solidificat, cînd ziua era încă neatinsă și întreagă, începuse să ne surîdă în limpedea incertitudine a zorilor de zi. O oră nu este doar o oră, ci o rază plină de miresme, de sunete, de proiecte și de ambianțe. Ceea ce noi numim realitate este un anumit raport între senzațiile și amintirile ce ne învăluie în mod simultan — raport ce suprimă o simplă viziune cinematografică, care se depărtează cu atît mai mult de adevăr cu cît pretinde a se mărgini la el —, raport unic, pe care scriitorul trebuie să-l regăsească pentru a înlănțui pentru totdeauna în fraza sa cei doi termeni deosebiți. Într-o descriere poți să faci să se urmeze la nesfîrșit obiectele care figurau în locul descris, adevărul nu se va urni decît în momentul cînd scriitorul va lua două obiecte diferite, va stabili raportul între ele, analog în lumea artei ra-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

portului unic al legii cauzale în lumea științei, și le va închide în verigile necesare ale unui stil frumos ; sau chiar, la fel ca și viața, cînd, comparînd calitatea comună a două senzații, el le va desprinde esența, unindu-le pe amîndouă într-o metaforă, pentru a le sustrage contingențelor timpului. Natura nu mă îndemnase oare, din acest punct de vedere, pe calea artei, nu era, ea însăși, începutul artei, ea care adesea nu-mi îngăduise să cunosc frumusețea unui lucru decît în altul, ca de exemplu, amiaza la Combray în dangătul clopotelor, diminețile de la Doncières în sughițurile caloriferului nostru de apă ? Raportul poate fi puțin interesant, obiectele mediocre stilul urît, însă atîta timp cît a lipsit lucrul respectiv, nu a fost nimic" [21].

O experiență privilegiată aruncă din cînd în cînd în nesiguranța existenței o scurtă iluminare care nu devine decît la sfîrșit lumină stabilă și inteligibilă. Acest extaz — căci de un extaz este vorba — cere totuși, chiar și după ce am citit comentariul final, o interpretare critică, deoarece extazul nu se prezintă întotdeauna sub aceeași formă, și ultimele pagini, nici ele nu scapă ambiguității decît cercetate în lumina operei parcursă ca poveste și înțeleasă ca limbaj.

„O plăcere fermecătoare mă cuprinsese, mă izolase, fără să am noțiunea a ceea ce o pricinuise, făcînd în același timp ca vicisitudinile vieții să-mi devină indiferente, dezastrele ei inofensive, scurtimea ei iluzorie, în același chip în care operează dragostea, cînd te simți umplut cu o esență prețioasă : sau, mai degrabă, aceasta nu era în mine, ea eram eu. Încetasem să mă mai simt mediocru, întîmplător, muritor" [22].

Aceste rînduri celebre evocă primul extaz, provocat de gustul madlenei muiate într-o ceașcă de ceai. El se înfățișează ca o eliberare din condiția

umană, ca o sugestie de nemurire. Și suportul acestei revelații este, fără nici o îndoială, o amintire. „Simțeam că ea (această mare bucurie) era legată de gustul ceaiului și al prăjiturii, dar că-l întrecea nespus și nu trebuia să fie de aceeași natură". „Firește, ceea ce palpită în adîncul meu trebuie să fie imaginea, amintirea vizuală care, legată de această savoare, încearcă să o urmărească pînă la mine..." Astfel, bănuiala că este vorba de o amintire precede identificarea. „Și, pe neașteptate, amintirea mi-a apărut. Gustul era acela al bucății de madlenă pe care mătușa Léonie mi-o oferea după ce o înmuiase în infuzia ei de ceai de tei, cînd mă duceam la ea în odaie, duminica dimineața, la Combray (în acea zi nu ieșeam înainte să se fi făcut ora de liturghie), să-i spun bună ziua" [23].

Cum poate o amintire să dea sentimentul nemuririi, cum se face că, reluînd termenii lui Spinoza, „simțim și experimentăm în ea că sîntem eterni", Proust, aici, nu ne spune : el folosește pur și simplu această amintire ca o sursă romanescă. Plecînd de la ea, memoria vieții trecute se reconstituie. Și, în viața trecută se găsesc mai ales decepții, neliniști, plăceri paralizate, nedurabile. Din cînd în cînd cîteva clipe i-au produs totuși o bucurie asemănătoare celei care declanșează reapariția lor.

În cursul plimbărilor sale în „partea" Guermantes, eroul adolescent încearcă unele senzații care par să ascundă un secret, cerîndu-i în același timp cu insistență să-l descopere. De aceea dorința de a scrie este asociată cu aceste impresii care, neputînd fi deplin posedate pe moment, se cer transferate pe un alt plan, unde spiritul va avea tot timpul să le dezvolte.

„Atunci (...) un acoperiș, reflexul soarelui pe o piatră, mirosul unei cărări mă făceau să mă opresc pe neașteptate, grație plăcerii deosebite pe care mi-o pricinuiau, pentru a avea și aerul că ascund, din-

colo de ceea ce vedeam, un lucru pe care te invitau să vii să-l iei și pe care cu toate străduaniile mele, nu ajungeam să-l descopăr. Cum simțeam că lucrul acesta se găsea în ele, stăteam locului nemișcat, privind, respirînd, încercînd să ajung cu gîndul dincolo de imagine sau de miros“ [24]. Aceste impresii au însușirea pe care nu o au deloc adevărurile generale, temele „profunde“ care-i vin în minte ca eventuale subiecte ale operei pe care, deja, caută să o scrie, de a provoca în el un soi de zumzet creator. „...Îmi pricinuiau o plăcere nechibzuită, iluzia unei fecundități (...). Dar datoria de conștiință pe care mi-o impuneau aceste impresii de formă, de parfum sau de culoare era atît de grea, de-a încerca să zăresc ce se ascunde în dosul lor, încît nu întîrziam să-mi caut mie însumi scuze care să-mi îngăduie să scap de aceste străduanii și să-mi economisesc această oboseală“ [25].

Ne aflăm aici în prezența aceleiași experiențe, dar naratorul lasă în umbră originea și consecințele ei psihologice. Se mulțumește să vorbească de o plăcere, dar fără să o asocieze sentimentului nemuririi și fără să precizeze dacă e vorba sau nu de o amintire. Știm numai că obiectul extazului nu este senzația obiectului, ci ceva dincolo de sensibil, ascuns în sensibil.

Mai clară și mai bine analizată este altă experiență, către care conduc dealtminteri aceste impresii fugitive, și care aparține aceluiași moment al vieții naratorului : aceea a clopotnițelor din Martinville.

„La cotitura unui drum, am încercat, pe neașteptate, plăcerea deosebită care nu semăna cu nici o alta, să zăresc cele două clopotnițe din Martinville, pe care lucea soarele apunînd și pe care mișcarea trăsurii noastre și drumul în zig-zag parcă le schimbau din loc, apoi clopotnița din Vieuxvicq, care, deși era despărțită de ele printr-o colină și o vale și

așezată pe un platou mai ridicat în depărtare părea totuși foarte învecinată cu ele.

„Și constatînd, însemnînd forma săgeții lor, deplasarea liniilor, însorirea suprafeței lor, simțeam că n-ajung pînă la capătul impresiei mele, că era ceva în spatele acestei mișcări, în dosul acestei limpezimi, un lucru pe care ele parcă-l conțineau și-l ascundeau în același timp“ [26].

Impresia e atît de puternică încît devine prilejul primului exercițiu literar al naratorului : scrie o pagină care, drept efect, îl eliberează de aceste clopotnițe la care, după aceea, nu se mai gîndește. Dar pagina este citată : și nimic în ea sau în comentariul ei nu ne spune altceva decît că este vorba de o experiență privilegiată. În ordine psihologică, se mulțumește să remarce sentimentul de plăcere și fecunditatea literară, de astă dată dovedită printr-un exemplu. În ordine ontologică, nu emite nici o ipoteză. Înainte de a cita pagina scrisă, riscă un fel de explicație estetică : „Fără să-mi spun că ceea ce era ascuns în dosul clopotnițelor din Martinville trebuie să fi avut oarecare analogie cu o frază frumoasă, deoarece apăruse prin cuvinte care-mi făceau plăcere, am cerut doctorului un creion și hîrtie, și am compus...“ [27]. Dar se înțelege de la sine că această explicație, dealtfel amînată, („fără să-mi spun“), este pur tautologică : sugerează de fapt că senzația cheamă expresia artistică pentru că este de aceeași natură cu ea. În orice caz, nimic nu anunță că este vorba de o amintire.

În ce privește pagina scrisă despre clopotnițe, dacă nu smulge masca misterului, trebuie cel puțin să indice locul lui. Or, posibilitățile metaforice ale acestor clopotnițe îl reține pe narator : sînt trei păsări, trei rădăcini de aur, trei fete dintr-o legendă, părăsite cînd se lasă seara, etc. Nu numai ca grup intră ele în numeroase asociații, dar fiecare din ele, ca membru al aceluiași grup, susține cu celelalte

o întreagă serie de relații. Mai întîi două, apoi trei, după meandrele drumului, se adună, se despart... Aici, nimic nu ne spune că prețul experienței este altundeva decît în această bogăție analogică, în această virtualitate tranzitivă, „relațională"...

Mai tîrziu se produce un alt extaz pe care naratorul îl aseamănă cu acesta. „Coborîrăm spre Hudimesnil ; deodată m-a cuprins acea fericire adîncă pe care n-o mai încercasem de la Combray, o fericire asemănătoare aceleia pe care mi-o prilejuiseră, printre altele, clopotnițele din Martinville (...) Zărisem pe marginea drumului în spinare de măgar, pe care-l urmam, trei copaci ce trebuiau să slujească drept intrare unei alei acoperite alcătuind un desen pe care nu-l vedeam întîia oară, nu reușeam să recunosc locul din care parcă erau desprinși copacii, dar parcă simțeam că-i cunoscusem cîndva..." [28].

Aici reminiscența este presimțită, postulată. Dar este imposibil de prins amintirea :

„Unde-i mai văzusem oare ? În jurul Combrayului nu era nici un loc unde aleea să se deschidă astfel. Peisajul de care-mi aduceam aminte nu-și afla loc nici pe meleagurile germane, unde mă dusesem într-un an cu bunica la băi. Să cred oare că purceda din timpuri atît de îndepărtate ale vieții mele, încît peisajul care îi înconjura fusese gonit pe de-a-ntregul din memoria mea..."

Astfel Proust presupune că această bănuială îl înșeală, poate, că în realitate nu i-a văzut niciodată.

„Sau nu-i văzusem niciodată și ascundeau în dosul lor ca cutare copaci, cutare tufă de ierburi pe care-i văzusem în direcția Guermantes, un înțeles tot atît de obscur, tot atît de greu de pătruns ca un trecut îndepărtat, astfel încît solicitat de ei să adîncesc un gînd, crezînd că aveam să recunosc o amintire ?"

La sfîrșit, Proust recade în postulatul amintirii :

„...N-am știut niciodată ce voiseră să-mi ofere acești copaci, nici unde-i văzusem“ [29].

Dar există un alt extaz care se situează în ultimul moment al vieții narate și care va permite nararea ei. Autorul ne înștiințează imediat că ea nu este de altă natură decît precedentele, dar că de astă dată este hotărît să scoată la lumină motivele stării de fericire pe care i-o procură :

„De data aceasta însă eram cu totul hotărît să nu mă mai resemnez a nu ști pentru ce...“

Urmează atunci vreo două sute de pagini, tot sfîrșitul *Timpului regăsit*, care n-au alt scop decît să scoată la lumină experiența fundamentală căreia Proust îi atribuie morala, estetica, metafizica lui, și care conține, după el, toate valorile și tot adevărul. Dar aceste pagini nu sînt lipsite de oarecare ambiguitate...

Spre deosebire de extazele precedente (arborii, clopotnițele) al căror caracter de amintire, Proust se abține să-l afirme în mod clar, extazul ultim, și decisiv, este un fenomen de memorie afectivă ca acela care îi redă la început Combrayul. „Starea de fericire pe care tocmai o încercasem era într-adevăr aceeași pe care o simțisem pe cînd degustam prăjitura... Deosebirea pur materială se afla în imaginile evocate ; azurul adînc îmi îmbăta ochii. (...) Și aproape îndată o recunoscui : era Veneția, care nu răspunsese niciodată cu nimic sforțărilor mele de a o descrie și pretinselor instantanee luate de memoria mea...“ [30].

Prinsă astfel între două incontestabile manifestări de memorie afectivă, experiența proustiană fundamentală are toate șansele să apară ca o experiență a amintirii. În ce privește fericirea pe care o revarsă, ea nu poate fi, în aceste condiții, decît aceea a unei regresiuni infantile. Trecutul este o cameră binecunoscută care-i redă somnul dorit. Nu există altă fericire decît regăsirea Combrayului, care a

fost fericirea unică — liniștea, căldura, iresponsabilitatea copilăriei. Nu o spune în mod foarte clar Proust, atunci cînd afirmă că poeții nu trebuie să dea paradiselor pe care le imaginează chipul a ceva nou și imposibil deoarece „adevăratele paradisuri sînt acelea pe care le-ai pierdut“ [31] ? Nostalgie incestuoasă după sînul matern, pe care o cunoaștem bine, fiindcă ea străbate toată reveria poetică a secolului al XIX-lea, fiindcă ea se găsește la Chateaubriand, la Nerval, la Baudelaire, în simbolism, și fiindcă versiunea ei istorică se remarcă în opera unui Barbey d'Aurevilly, și, foarte aproape de noi în aceea a unui Bernanos, nostalgie prin care s-a exprimat întotdeauna inadaptarea unor indivizi la „adevărata viață“, la „lucrurile așa zis serioase“, și prin care se exprimă, în anumite epoci, distanța unei generații față de o mutație a Istoriei, dar care nicăieri nu este mai clară, mai insistentă, și totodată mai fermecătoare, decît în confesiunea lui Proust.

O astfel de interpretare nu este totuși prea simplă, nu poartă ea oare eticheta unui ieftin produs psihanalitic ? Acest extaz pe care-l provoacă amintirea ne face, știm acest lucru, indiferentă ideea morții. Și într-adevăr, de moarte vrea să fugă eroul : acolo unde va fi ea dezrădăcinată, dezarmată, acolo va fi victoria lui. Copilăria și obișnuința — trecutul — pot forma ele această victorie ? Obișnuința, obișnuința cea dragă, care calmează neliniștea insomniei în camera necunoscută, care răspunde la chemarea tuturor acestor „răzvrătiri în care trebuie să vezi un mod tainic, parțial, tangibil și autentic de rezistență împotriva morții, morții fragmentare și succesive, așa cum se înserează ea în toată durata vieții noastre...“ [32], obișnuința nu este decît o mască aruncată pe obrazul morții, nu este obrazul nemuririi noastre. Cum ar putea copilăria să fie o soluție mai puțin precară ? În copilărie, moartea nu este învinsă ci necunoscută. Și amintirea copilăriei este

trăită de un adult care nu poate să nu o cunoască. Dealtfel, admiţînd că extazul corespunde întotdeauna unei amintiri, această amintire nu are întotdeauna copilăria ca obiect. Să nu ne lăsăm induşi în eroare de lumina pe care primele pagini, pentru că ele sînt, poate, cele mai frumoase, şi pentru că alcătuiesc uvertura, o aruncă asupra întregii opere. Ultima amintire se referă la călătoria la Veneţia. Poate chiar să fie vorba de un trecut foarte recent : de clipa imediat precedentă celei care o evocă. După ce amintirea pavajului denivelat din piaţa San Marco l-a pus în mişcare, extazul se hrăneşte cu senzaţiile amintirii provenite din trecutul cel mai recent :

„Într-adevăr, încercînd zadarnic să nu facă zgomot, un servitor lovise cu o lingură o farfurie. Mă năpădi acelaşi soi de fericire pe care mi-l procuraseră dalele inegale ; senzaţia era tot de mare căldură, dar cu totul diferită : amestecată cu un iz de fum, domolită de mireasma proaspătă a unui colţ de pădure ; recunoscui că ceea ce-mi părea atît de plăcut era acelaşi şir de copaci pe care mi se păruse plictisitor să-l observ şi să-l descriu, şi în faţa căruia, într-un fel de ameţeală, crezusem o clipă că mă aflu, destupînd cutiuţa de bere pe care o aveam în vagon, într-atît, înainte de a avea timpul să-mi revin, zgomotul identic al linguriţei ciocnită de farfurie îmi dăduse iluzia zgomotului făcut de ciocanul unui impiegat care aranjase ceva la o roată a trenului, pe cînd ne aflam opriţi lîngă păduricea aceea“ [33].

Această călătorie, ne amintim, a făcut-o tocmai pentru a asista la recepţia de la Guermantes-i, şi fără să încerce nici cea mai mică plăcere, pînă într-atît încît indiferenţa l-a convins de sterilitatea lui literară. Ceea ce impune două observaţii : motivul extazului nu poate fi în trecutul îndepărtat — farmecul depărtării — deoarece el se hrăneşte tot atît de bine şi cu senzaţii recente ; şi nu este nici farmecul inerent trecutului retrăit — magia copilă-

riei — deoarece se hrănește aici cu un trecut indiferent. Se pare atunci că motivul extazului stă în dedublarea clipei prezente, în posibilitatea pe care o are prezentul de a se abate de la sine, de a se nega.

Una din paginile cele mai celebre și mai pline de semnificație din *Timpul regăsit* ne-o sugerează. Trebuie, recitind-o, să învățăm a o citi :

„...Acum cînd renăscuse în mine, de trei ori un autentic moment al trecutului.

„Numai un moment al trecutului ? Mult mai mult poate ; ceva care, propriu totodată trecutului și prezentului, este mai esențial decît ele amîndouă. De atîtea ori, în decursul vieții, realitatea mă decepționase pentru că în momentul cînd o percepeam, imaginația mea, singurul organ pentru a mă bucura de frumusețe, nu putea să i se aplice, în virtutea legii inevitabile care pretinde că nu se poate imagina decît ceea ce este absent. Și iată că deodată efectul acestei legi crude se găsise anihilat, suspendat, printr-un minunat expedient al naturii, care făcuse să reverbereze o senzație — zgomotul furculiței și al ciocanului, același titlu de carte etc. — în același timp trecut, ceea ce îi dădea imaginației mele posibilitatea să o guste și în prezent, cînd tulburarea efectivă a simțurilor mele prin zgomot, prin contactul cu lenjeria etc., adăugase iluziilor imaginației ceea ce de obicei le lipsește, ideea de existență — și datorită acestui subterfugiu îngăduise ființei mele să obțină, să izoleze, să imobilizeze — fulgerător — ceea ce ea nu prinde niciodată : puțin timp în stare pură. Ființa ce renăscuse în mine cînd auzisem cu un asemenea fior de fericire zgomotul comun totodată linguriță care atinge farfuria și ciocanul care lovește roata, diferenței de nivel dintre pietrele de caldarîm din curtea Guermantes-ilor și cele din baptisteriul de la San Marco, această ființă se hrănește numai cu esența lucru-

rilor, și numai în ea își găsește subzistența, desfătările. Ea lîncezește dacă cercetează prezentul, în care simțurile sale nu i-o pot crea, scrutînd trecutul pe care mintea îl seacă, în așteptarea unui viitor pe care voința îl clădește din fragmente ale prezentului și ale trecutului, cărora le mai sustrage o parte din realitate, păstrînd doar ceea ce este de folos scopului utilitar, strict uman, pe care li-l atribuie. Dar de îndată ce un zgomot auzit, un miros respirat altădată se alcătuiesc din nou, simultan în prezent și în trecut, reale fără să fie actuale, ideale fără să fie abstracte, esența permanentă și de obicei ascunsă a lucrurilor este eliberată și eul nostru cel adevărat care părea uneori de multă vreme mort, însă nu era cu totul, se trezește, se însuflețește, primind hrana cerească ce-i este oferită. O clipă eliberată din ordinea timpului l-a recreat în noi, pentru a se face simțită, pe omul eliberat din ordinea timpului. Și acesta, se înțelege, că va fi încrezător în bucuria lui, chiar dacă modestul gust al unei prăjituri nu pare logic, vorbind, să conțină motivele unei astfel de bucurii. Se înțelege că vorba «moarte» nu are sens pentru el ; situat în afara timpului, ce teamă i-ar putea inspira viitorul ?“ [34].

Text hotărîtor care dovedește că amintirea aduce nu trecutul ci contrariul lui : atemporalul. Ea dislocă edificiul duratei, îi sparge mulajul, liberează atomii de eternitate în care sîntem conținuți, cu un suflet liber și nemuritor. Ea destramă vălul Maya al timpului.

Totuși, se mai pun destule probleme.

„O clipă eliberată din ordinea timpului l-a recreat în noi, pentru a se face simțită, pe omul eliberat din ordinea timpului“. Cum poate spune Proust în aceeași pagină despre această clipă că ea este „puțin timp în stare pură“ ? Și opera însăși nu ne vorbește ea de timpul, mai întîi pierdut, apoi regăsit ? Nu

este ea legată de descoperirea și de expresia dimensiunii temporale a omului ? În cursul recepției de la prințul de Guermantes, ce-a descoperit dacă nu realitatea îmbătrînirii, a transformării ? Se credea încă tînăr : bagă de seamă, datorită privirii celorlalți, că e aproape un bătrîn. În locul viețuitorilor neschimbați, situați într-un prezent perpetuu pe care se aștepta să-l regăsească, descoperă supraviețuitori de nerecunoscut, și tineri necunoscuți pentru care trecutul lui este neant. Atunci înțelege sensul pe care se cuvine să-l dea operei sale. Dacă această revelație a îmbătrînirii aduce omului neliniștea morții inevitabile, ea impune artistului regăsirea timpului, dacă mai este încă timp.

Textual, Proust ne spune că Ideea Timpului este originea și obiectul operei sale :

„Atunci mă gîndii deodată că dacă mai aveam încă puterea să-mi realizez lucrarea, acest matineu — ca odinioară, la Combray, anumite zile care mă influențaseră — care chiar azi îmi dăduse ideea operei mele și totodată teama de a nu fi în stare s-o realizez, îi va imprima desigur, înainte de orice, forma pe care o presimțeam odinioară în biserica de la Combray și care ne rămîne, de obicei, invizibilă, aceea a Timpului“ [35].

Și ultimele rînduri au rolul de a ne avertiza că nu va înceta să „descrie mai întîi pe oameni (chiar dacă aceasta i-ar face să semene cu niște ființe monstruoase), ca ocupînd un loc atît de considerabil, față de cel atît de restrîns ce le este rezervat în spațiu, un loc, dimpotrivă, prelungit peste măsură — deoarece ei ating în mod simultan, ca niște uriași scufundați în ani, epoci atît de distanțate, între care s-au intercalat atît de multe zile — în Timp“ [36].

Sensul acestor cuvinte — ultimele din operă — nu lasă nici o îndoială asupra intenției lui Proust.

Cu cîteva pagini mai înainte găsim un text şi mai instructiv, în măsura în care conţine o critică a atemporalului în numele temporalităţii.

„Şi fără îndoială, toate aceste planuri diferite, potrivit cărora Timpul, de cînd devenisem din nou stăpîn pe el în cursul acestei serbări, îmi rînduia viaţa, făcîndu-mă să mă gîndesc că într-o carte care ar vrea să povestească o viaţă ar trebui să foloseşti, în opoziţie cu psihologia plană care este utilizată de obicei, un soi de psihologie în spaţiu, adăugau o frumuseţe nouă acelor învieri pe care memoria mea le opera, pe cînd meditam singur în bibliotecă, deoarece memoria mea, introducînd trecutul în prezent fără a-l modifica, aşa cum era în momentul cînd era prezent, suprimă tocmai această mare dimensiune a Timpului, conform căreia se realizează viaţa“ [37].

Fuziunii trecutului cu prezentul în favoarea unei realităţi supratemporale, adică tocmai acelei fuziuni pe care a desemnat-o ca obiect al extazului, Proust îi reproşează acum ştergerea dualităţii clipelor, a distanţei temporale de la una la cealaltă. Iată-l respingînd „iluzia“, pregătindu-se să separe prezentul şi trecutul şi să instaleze în acest spaţiu făgaşul, durata operei sale. Şi ceea ce reţinem în sfîrşit noi din ea nu este călătoria care ne face să percepem timpul în densitatea şi în curgerea lui? Ca şi repartiţia acestei mase în zone distincte, fiecare epocă a vieţii avînd culoarea, lumina, materia ei, asemeni unor regiuni cu climă şi sol diferit, între care reţeaua comunicaţiilor nu încetează să rămînă vizibilă...

Trebuie să respingem atemporalul în numele timpului? Dacă comentariul este contradictoriu, să facem apel la experienţa pe care o cimentează...

Extazul iniţial şi extazul final — madlena şi pavajul denivelat — pentru că sînt mai îndelung şi mai explicit comentate, şi pentru că declanşează

mișcarea romanescă, pretind în mod destul de firesc să fie considerate exemplare : dar noi știm de asemeni că mai există și altele (arborii, clopotnițele) al căror caracter mnemonic autorul a crezut că nu-l poate afirma, și care par într-adevăr să corespundă unui lucru niciodată văzut mai înainte. Pe de altă parte, opera este țesută din mici încîntări sensibile, pe care nu le-am enumerat, pentru că ele alcătuiesc însăși țesătura cărții — de pildă exaltarea în fața unui cîmp cu meri înfloriți, bucuria unei dimineți însorite... — mici încîntări care nu se înfățișează în nici un fel ca fenomen de memorie. Oare amintirile dau sens stărilor de beatitudine ale senzației prezente ? Oare de stările de beatitudine ale senzației prezente se cuvine să apropiem reminiscențele ca să le percepem semnificația ? Proust ne sugerează prima ipoteză cînd afirmă că nu poate fi loc în prezent, în prezentul pur, pentru o frumusețe, pentru un farmec de care nu poate fi învăluit un dat oarecare al conștiinței decît cu condiția ca acest dat să fie un fragment rechemat din trecut sau un prezent avînd putere de chemare. Dar ne-o sugerează pe a doua afirmînd că motivul extazului este degajarea unui atemporal.

Dacă extazul se referă la un atemporal, și dacă o ființă atemporală îl suportă, nici o relație necesară nu-l alătură amintirii, chiar dacă amintirea este modalitatea lui cea mai frecventă. Vedem că el se produce ori de cîte ori o permanență este recunoscută ; ori de cîte ori o manifestare a naturii se prezintă în plenitudinea identității sale. De exemplu, la începutul *Captivei*, cînd naratorul simte în fața unei dimineți frumoase o bucurie al cărei obiect nu este această dimineață, *hic et nunc*, ci esența unei dimineți frumoase. „Această dimineață ideală îmi copleșea mintea cu realități permanente, identice cu toate diminețile asemănătoate..." [38]. Și faptul că

această esență a dimineții frumoase a trebuit să se desprindă dintr-o confruntare între dimineți trăite succesiv arată numai că atemporalul trebuie, ca să se elibereze, să fie smuls temporalului care este condiția existenței umane, și nu dovedește nicidecum că tocmai în această confruntare, în acest contact cu temporalul, pe care-l reorganizează, pe care-l lucrează, își găsește extazul cauza, cauza lui fiind, dimpotrivă, în contactul cu o realitate curățată de o asemenea mînjire, în producerea unei identități naturale. Încîntarea în fața merilor în floare, a celor trei arbori sau a celor trei clopotnițe, operează dintr-o dată, printr-o experiență fără precedent și fără repetare, apropierea unui atemporal.

Care este acest atemporal? Poate vom obține un supliment de explicație comparînd cu descrierea extazelor trăite evocarea sentimentelor încercate în fața operei de artă. Fiindcă extazelor trăite nu încetează să li se amestece pe tot parcursul cărții stări de spirit asemănătoare, inspirate nu chiar de lucruri, ci de reprezentarea lor artistică.

La Proust, lumea pare văzută prin intermediul artei, de care viața este de nedespărțit. De la început, cînd naratorul evocă somnul său și visele, arta este prezentă. Mi se părea că eu însumi eram acela despre care vorbea cartea : „o biserică, un cuartet...“ Și emoția în fața tablourilor lui Elstir și în fața sonatei lui Vinteuil, în mod permanent rechemată, regăsită, chestionată, aprofundată, joacă în operă un rol asemănător cu acela al extazelor trăite.

Care este baza acestui farmec care ne cuprinde în fața operelor de artă? Aici analiza lui Proust este fără ambiguitate. Sigur, operele de artă sînt creații, adică Elstir substituie lumii cunoscute o lume inedită, întemeiată pe noi raporturi de culori și forme, așa cum Vinteuil stabilește între note raporturi noi. Dar această creație exprimă o viziune :

ea reflectă stilul unei reacții personale în fața vieții și a lumii.

„...Căci după cum se află un anumit univers perceptibil nouă în particelele risipite ici și colo, în cutare case, cutare muzee, și care era universul lui Elstir, cel pe care-l vedea, cel în care trăia, tot la fel muzica lui Vinteuil așternea, notă cu notă, nuanță cu nuanță, coloratiile necunoscute ale unui univers de neprețuit, nebănuit, fragmentat prin lacunele pe care le lăsau între ele audițiile operei sale ; aceste două întrebări atît de puțin asemănătoare care comandau părțile atît de diferite ale Sonatei și ale septuorului, una întrerupînd în chemări scurte o linie continuă și pură, cealaltă legînd într-o armătură indivizibilă niște frînturi răzlețe, una atît de liniștită și de sfioasă, aproape detașată și ca și filozofică, cealaltă atît de grăbită, neliniștită, imploratoare, constituiau totuși o aceeași rugăciune, țîșnită în fața diferitelor răsărituri de soare lăuntrice și numai răsfrîntă prin mediile diferite ale altor gînduri, de căutarea unei arte, în progres, în răstimpul anilor în care voise să creeze ceva nou (...) Muzicografii ar putea găsi înrudirea, genealogia acestor fraze în operele altor mari muzicieni, dar numai din motive mărunte, din asemănări exterioare, din analogii mai degrabă ingenios găsite de judecată decît simțite de impresia directă. Cea pe care o dădeau frazele lui Vinteuil se deosebea de oricare alta, ca și cum, în ciuda concluziilor care parcă se desprind din știință, individualul ar exista“ [39].

Și, mai departe, Proust spune că „acești mari cîntăreți care sînt muzicienii originali se ridică totuși la un accent unic, la care revin în ciuda lor, și care e o dovadă a existenței ireductibil individuală a sufletului“. Și întreabă : „Acest cîntec, diferit de al altora, asemănător cu toate ale sale, de unde-l învățase Vinteuil, unde-l auzise ? Fiecare artist pare astfel a fi cetățeanul unei patrii necunoscute, uitată

de el însuși, deosebită de aceea de unde va veni, gata de plecare pe pămînt, alt mare artist“ [40].

Reacție a sufletului, în identitatea lui personală, față de existență și față de lume, opera de artă provine din viață : la originea ei, găsim extazele cu care este jalonată experiența proustiană. Dependența artei de experiența existențială ne obligă să vedem altceva decît un estetism în permanenta referire la artă : aici, alianța artei și realului tinde mai puțin să ne facă să vedem realul prin intermediul artei, decît să ne sugereze că arta provine din real. Viața este mai degrabă sursa artei decît pretextul jocului transfigurant. De aceea, deși naratorul este un om extrem de sensibil la arta altuia, nici o operă nu este vreodată pentru el obiectul unui extaz echivalent cu acela pe care-l suscită viața. Opera lui Elstir sau a lui Vinteuil nu este o încîntare comparabilă cu aceea a merilor sau a rujelor în floare, pentru că ea îl conduce nu către el însuși, singura sursă posibilă de adevăr și de fecunditate, ci către alții. Amatorul, estetul, nu reprezintă viața spirituală și creatoare. Exemplul lui Swann e o dovadă — acel Swann spectator sensibil și competent dar, în cele din urmă, un ratat, martorul unei vieți sterile și care-i slujește drept contrast naratorului. Swann face greșala de a vedea lumea prin intermediul artei, pe care o consideră un proces autonom. Naratorului, Elstir și Vinteuil îi oferă mai puțin creația lor, cît sfatul de a face ceea ce au făcut ei : să coboare înlăuntrul său, să găsească această „patrie necunoscută“ al cărei singur cetățean este.

Care este revelația a cărei lumină strălucește în adîncul marilor opere ca în adîncul propriei sale vieți ? Nici trecutul ca imagine statică de contemplat, nici timpul ca făgaș de urmat de la trecut la prezent sau de la prezent la trecut, deoarece este

vorba de o permanență întîlnită în timp, dar străină de el și care-l neagă : un atemporal [41].

Este garantată identitatea unui suflet personal prin identitatea unor momente separate în timp : din această identitate, creatorul extrage lumina în mod constant singulară pe care o proiectează asupra lumii. Revelația este aceea a unei nemuriri (cel puțin în limitele vieții : Proust ajunge — și, poate, numai caută — să se asigure împotriva morții în viață, nu împotriva morții vieții). *Sînt eu, totdeauna eu :* aceasta este parola extatică, uneori auzită, care se opune disoluției ființei în timp. Amintirea este procedeul acestei experiențe : ea nu este nicidecum obiectul ei. Și extazul se referă și la revelația unei identități exterioare eului ; este și degajare a unei esențe „mondene". *Asta-i, totdeauna asta-i :* așa vorbește, de exemplu, uimirea în fața dimineții frumoase. Aici, termenii asemuiți nu sînt stări ale eului, ci imagini ale lumii ; și identificarea nu este neapărat regresivă, ea poate fi prospectivă, în măsura în care o manifestare inițială (și chiar unică) poate afirma identitatea ei transcendentală, poate zice nu : totdeauna asta-i, ci : va fi totdeauna asta. Revelația identicului în orice caz trece întotdeauna printr-o confruntare (regresivă sau progresivă, reală sau virtuală) a manifestărilor în care se fragmentează identitatea. *Ceea ce înseamnă a spune că ea răsare întotdeauna sub fulgerul unei metafore.* Obiectul extazului, atemporalul, se confundă cu esența metaforică a fenomenelor interioare sau exterioare : cu elanul datorită căruia orice lucru distinct, separat, sare spre acelea cu care este identic. Esențialul nu ar exista dacă lucrurile ar fi prizonierele succesiunii lor temporale și ale dispersiunii lor spațiale. Esențialul nu poate fi nici un moment al trecutului ca atare (fie el acela al paradisului infantil), nici un punct al spațiului ca atare, fie el acel minunat cîmp

cu meri în floare : el nu poate fi decît mișcarea metaforică a lui acum către odinioară, a lui aici către aiurea. *Esențialul este metafora timpului și a spațiului, metafora realului.*

Metafora care relevă identitatea eului prin intermediul succesiunii temporale, sau aceea a unei identități naturale prin intermediul dispersiunii spațiale, unește termenii depărtați în interiorul unei aceleiași serii. Dar nu există în experiența proustiană decît paralelismul acestor două serii omogene al căror joc imanent poate fi socotit mai mult metonimic decît metaforic ? Metafora adevărată, metafora supremă, aceea care aruncă o punte între cele două ordini, îi este oare străină ? Privind mai de aproape, toate metaforele omogene — care sînt metaforele evidente ale operei — implică, mai ascunsă, o metaforă a eterogenului. Există o relație a eului cu lumea în fondul tuturor experiențelor în care identitatea sinelui și identitatea lucrului par să fie recunoscute separat. Căci eul nu recunoaște permanența lui decît în prezența imaginilor lumii : eul identic de-a lungul timpului, care răsare din amintire, nu este un eu vid, este eul care-și amintește de Combray sau de Veneția. Extazul se întemeiază pe un sentiment al unității și imortalității eului care se încearcă în imagini la care el poate consimți, care sînt pentru el „frumuseți", „o bucurie pentru totdeauna". Invers, extazul în fața dimineții ideale degajă o identitate naturală care trimite la identitatea eului : dimineața frumoasă nu este frumoasă decît pentru noi, esența ei pune în joc un eu permanent, în permanența consimțămîntului său uimit. Metafora care trimite de la sine la sine, de la lucru la lucru este deci susținută, întărită de metafora prin care eul trimite la lume și lumea la eu.

Care este semnificația acestei metafore supreme ? Să ne ferim a-i da valoarea pe care i-o acordă o anumită tradiție poetică. Nu este vorba de a afirma

consubstanţialitatea spiritului şi a lumii, identitatea lor fundamentală. Nici un misticism aici, nici un sentiment al unei origini şi al unei naturi spirituale a cosmosului. Charles Du Bos are dreptate să noteze absenţa (să-i lăsăm lui responsabilitatea de a o deplora) oricărui sentiment al divinului [42]. Ce spune cîmpul de meri în floare ? Nimic mie însumi : tu eşti acest cîmp de meri, nici lui însuşi : eu sînt sufletul acestui om. Ci : eu sînt, ca sufletul omului, o unitate atemporală. Acordul este acela a două realităţi care rămîn separate — dar e destul ca între ele să se manifeste acest caracter comun de a poseda o unitate care le fereşte de timp, e destul ca unitatea posibilă a percepţiilor să amintească sufletului propria lui unitate, pentru ca extrazul să se producă. Risipite în spaţiu, toate dimineţile frumoase, toate cîmpurile cu meri în floare relevă esenţa dimineţii sau a cîmpului de meri, după cum, despărţiţi în peisaj aceşti trei arbori, aceste trei clopotniţe desenează o figură prin jocul nelimitat al asociaţiilor — după cum, despărţite în timp, stările succesive ale eului se regăsesc în unitatea eului şi după cum, fragmentate, risipite în indivizi, marile legi psihologice se refac. Raportul a două realităţi separate reflectîndu-se una în alta, trimiţîndu-se una la alta, hrănindu-se una din alta : aceasta este sursa şi obiectul extazului — fiinţa permanentă care se opune morţii, modalităţii reale a spaţiului şi timpului. Şi se pare, într-adevăr că, frumuseţea căreia i se potriveşte acest suflet permanent este ca un reflex al permanenţei : Combray fiind o minunată comoară de imagini pentru că este garanţia unităţii sufletului şi prima revelaţie a esenţelor, a identităţilor arhetipale pe a căror urmă naratorul va merge toată viaţa, dimineaţa ideală fiind astfel pentru că este ideea de dimineaţă... Căci frumuseţea lucrurilor care ne uimeşte pe tot parcursul operei cu strălucirea ei

multiplă și dispersată, nu apare decît în fosforescența traiectoriei metaforice, a gestului ei unificator.

Căci este vorba de o unitate atractivă care precipită ca într-un creuzet, toată diversitatea realului. Deși rar întrevăzute, unitatea eului și unitatea lumii nu sînt un ciob salvat din dezastru, o parcelă ferită, dar incapabilă să reconstituie totalitatea : ele sînt un nucleu de atracție, de condensare. Datorită operației artistului, această unitate intermitentă și precară, smulsă printr-un miracol vieții, se întoarce împotriva vieții, impunîndu-i legea ei. Opera este o sărbătoare a senzațiilor care ne încîntă cu fardul infinit al aparențelor ; dar acest joc constant al analogiilor ne convinge că nu este vorba de expunerea acestui nisip de senzații de care vorbea Kant, de manifestarea diversității empirice ca atare, ci de o tentativă de unificare cu atît mai imperioasă cu cît înfruntă mai deschis diversitatea materiei. Metafora este limbajul acestei exigențe a unei unități sintetice a experienței și a conștiinței, instrumentul îndreptățirii ei transcendentale. Peste conștiință și peste lume, ea face să treacă un suflu care apropie și calmează, asemănător respirației Albertinei adormite, care îi amintește naratorului toate imaginile Albertinei : „Și în clipa în care urechea mea culegea acest zgomot divin, mi se părea că în el e condensată toată făptura, toată viața fermecătoarei captive, întinsă acolo sub ochii mei“ [43].

În căutarea și în posesia atemporalului, dacă opera lui Proust desemnează timpul ca obiect al ei și îl folosește ca pe un mijloc, o face pentru că timpul, care este răul și aparența, este mediul în care trăim. Astfel se naște o opoziție între mijloace și sensul operei, timpul care slujește la povestit și atemporalul, care singur merită să fie povestit.

De nenumărate ori, Proust indică în mod clar această despărțire. De exemplu, deși nu acordă mare importanță adevărurilor inteligenței, mărturisește că

nu se poate lipsi de ele : „Simțeam totuși că aceste adevăruri pe care inteligența le desprinde direct din realitate nu sînt cu totul de disprețuit, căci ele ar putea să încadreze într-o substanță mai puțin pură dar, totuși, pătrunsă de spirit, acele impresii pe care ni le aduce în afara timpului esența comună senzațiilor trecutului și prezentului, dar care, cu toate că mai de preț, sînt mult prea rare ca opera de artă să poată fi alcătuită numai din ele“ [44]. Și de asemeni, evocînd descoperirea dureroasă a îmbătrînirii : „Deoarece hotărîsem că ea nu putea să fie alcătuită numai din impresii cu adevărat depline, cele care sînt în afara timpului, printre adevărurile cu care intenționam să le încadrez, cele ce se referă la timp, la timpul în care se scaldă și se descompun oamenii, societățile, națiunile vor ține un loc important“ [45].

De la timpul pierdut la timpul regăsit, titlul nu este exact decît dacă ținem seama de mijloacele operei. De la timpul destructor la timpul distrus, acesta ar fi adevăratul titlu, ținînd seama de semnificația ei. Nu timpul ci eternitatea este regăsită — cel puțin imaginea ei umană — ca în poemul lui Rimbaud. Aceasta înseamnă a spune că opera lui Proust ar aparține, cum aparține atît de des limbajului personajelor, acestei pălăvrăgeli nesfîrșite, a cărei zădărnicie o denunță el însuși ? Înseamnă a spune că, dacă n-a vorbit ca poet, dacă a ales să vorbească în calitate de romancier despre ceea ce este totuși experiența poetului, asta s-a întîmplat pentru că i-au lipsit cuvintele poetului ?

NOTE

1 *Timpul regăsit*, I, p. 265.
2 *Timpul regăsit*, I, p. 267-268.
3 *Timpul regăsit*, II, p. 52.
4 *Swann*, I, p. 5.

5 *Guermantes*, I, p. 116-117.
6 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 7-8.
7 *Guermantes*, I, p. 391.
8 *Swann*, I, p. 4.
9 *Swann*, I, p. 84-85.
10 *Swann*, I, p. 109.
11 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 329.
12 *Captiva*, I, p. 118-119.
13 *Captiva*, I, p. 121.
14 *Captiva*, I, p. 131.
15 *Guermantes*, I, p. 79.
16 *Swann*, II, p. 70-71.
17 *Guermantes*, I, p. 91-92.
18 *Sodoma și Gomora*, II, p. 34.
19 *Captiva*, I, p. 9.
20 Avem de-a face aici cu o concepție hegeliană a spiritului, care pune accentul pe puterea lui ca negativitate, exaltînd-o, o concepție în mod evident opusă concepției fenomenologice care definește conștiința ca un vid pe care obiectul trebuie să-l umple. Acele *Abschattungen* — dovadă a bogăției realului pentru Husserl — sînt pentru Proust dovada sărăciei lui(n. a.).
21 *Timpul regăsit*, II, p. 20-21.
22 *Swann*, I, p. 57-58.
23 *Swann*, I, p. 59-60.
24 *Swann*, I, p. 231-232.
25 *Swann*, I, p. 232.
26 *Swann*, I, p. 233.
27 *Swann*, I, p. 235.
28 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 24.
29 *La umbra fetelor în floare*, II, p. 27.
30 *Timpul regăsit*, I, p. 254.
31 *Timpul regăsit*, I, p. 259.
32 *La umbra fetelor în floare*, I, p. 322.
33 *Timpul regăsit*, I, p. 255.
34 *Timpul regăsit*, I, p. 261-262.
35 *Timpul regăsit*, II, p. 235.
36 *Timpul regăsit*, II, p. 239.
37 *Timpul regăsit*, II, p. 216-217.
38 *Captiva*, I, p. 30.
39 *Captiva*, II, p. 108-109.
40 *Captiva*, II, p. 110.
41 Nu bergsonism, deci, orice s-ar spune, căci pentru Bergson, imuabilul este aparența, mișcarea, realitatea esențială, el vorbind despre durată, ca misticii despre Dumnezeu : „In ea vivimus, et movemur, et sumus". Cînd Bergson vorbește de toată această filozofie care începe

cu Platon ca să ajungă la Plotin, dezvoltare a unui principiu pe care l-am formulat astfel : este mai mult în imuabil decît în mișcare și se trece de la stabil la instabil prin simplă diminuare" — și cînd adaugă : „Adevărul este contrariul" *(La Pensée et le mouvent,* p. 245), nu există nici o îndoială că el consideră drept tradiție a erorii pe aceea căreia îi aparține Proust. Aici nu e platonism totuși. Dacă Proust vorbește uneori într-un limbaj platonician, intuițiile nu sînt aceleași. Ideea nu este la Proust un model general care se află la originea reprezentărilor în care se risipește și se deformează, ci o realitate individuală. Vorbind despre opera de artă într-o pagină din *Eneida* (V, 8, 7), Plotin scrie că : „Cu cît frumusețea merge mai mult spre materie, extinzîndu-se în spațiu, cu atît slăbește, cu atît se află ea mai mult dedesubtul aceleia care rămîne în unitate... Muzica face pe muzician și muzica din lucrurile sensibile este creată de o muzică anterioară lor." Nimic mai deosebit de această viziune decît estetica lui Proust, conform căreia nu există frumusețe decît în individualitatea unei viziuni. În realitate, Ideea proustiană este (ca la Bergson) de ordinul interiorității personale, și (ca în platonism) de ordinul extra-temporalului (n. a.).

42 Singura pagină în care Proust consideră în mod favorabil ipoteza religioasă se sprijină pe un argument banal, și pe un argument moral, adică exterior ordinei cosmologice care este aceea a operei sale : vechiul argument — reluat de Kant — după care sentimentul uman al Datoriei este inexplicabil numai în funcție de viața terestră. *(Captiva,* I, p. 286-287) (n. a.).

43 *Captiva,* I, p. 101.

44 *Timpul regăsit,* II, p. 33-34.

45 *Timpul regăsit,* II, p. 80.

PROUST ASTĂZI...

A greșit Proust devenind romancier, și anume romancierul care a fost ? Iată momentul potrivit să ascultăm opera, al cărei sens l-am cercetat pînă acum, și să spunem de ce ne place să o ascultăm, cum o ascultăm — astăzi.

Nu este vorba de a susține că a fi romancier este derizoriu, cînd ai fi putut fi poet. Să ne ferim de a propune o ierarhie a genurilor : știm bine că romanul este altceva decît spun Valéry sau Breton că este, (și invers, că poezia nu este ceea ce crede Sartre). Dar dacă este adevărat că autenticitatea unei opere depinde de joncțiunea dintre sensul și semnul ei, aceea a lui Proust nu este ea amenințată de această distanță, această disproporție dintre scop și mijloace ?

Privind lucrurile mai de aproape, materia specific romanescă nu este la Proust asemeni unui sistem semiologic care ar fi nepotrivit cu structura ei semantică ; materia romanescă nu este figura acestui conținut, care este experiența poetică. Ne găsim în prezența a două sisteme semantice care se întrepătrund, fiecare reclamînd tehnica lui, figurația particulară : materialul romanesc, care nu este, orice ar spune Breton, făcut din „momente nule ale existenței", ci din continuitatea temporală și din coexistența umană — și care se exprimă prin eveniment, personaj, psihologie ; materia poetică, întemeiată pe realitatea clipelor exacte, a căror expresie este metafora. Proust întîlnește momentele de poezie acolo unde le întîlnește poetul : în timpul orizontal al co-

existenței. Dar, în timp ce poezia ca formă este bazată pe abstracția lor, Proust se hotărăște să le evoce concret, să le lase în contextele lor. În timp ce poezia izolează o clipă și o înalță, ca să spunem așa, vertical, în timp ce romanul — în tradiția lui — pune accentul pe momentele nepoetice ale vieții reale, Proust scrie un roman cu totul singular în care evenimentele existenței orizontale sînt reținute, dar își pierd accentul în favoarea momentelor poetice.

Această alianță a relatării romanești și a experienței poetice, și modul în care se realizează ea, încetul cu încetul, fac originalitatea, farmecul fără pereche, grandoarea lui Proust.

Poți să citești *În căutarea timpului pierdut* ca un roman în sensul tradițional al termenului, care este sensul lui specific. Nu e Proust rivalul lui Balzac ? Balzac este, cu siguranță, romancierul la care el se gîndește cel mai mult (domnul de Charlus, Brichot, Swann discută adesea despre Balzac, ca și domnul de Quercy și doamna de Cardaillac în *Contra lui Sainte-Beuve)* și la care te face să te gîndești cel mai ades. (Cui îi place unul, îi place și celălalt, cine a scris despre unul ajunge să scrie și despre celălalt : după știința mea, Alain este singurul balzacian refractar față de Proust, pe care-l socotește puternic, dar „dezgustător".) Ce lungă paralelă ar trebui scrisă ! Firește, semnificația balzaciană nu este semnificația proustiană. Balzac caută să-și reprezinte o structură inteligibilă a universului, să înțeleagă lumea divină a cauzelor, se entuziasmează întrevăzînd-o și este descurajat că nu poate s-o creeze concepînd-o : vrea să fie Dumnezeu. Proust caută în el și în afara lui senzații care să-i garanteze un indestructibil : impresionismul atemporalului la el nu este totuna cu imperialismul balzacian al originarului. Și deși la unul ca și la celălalt, un același mit al aristocrației luminează un proces analog de declin

aristocratic și de urcuș burghez, societatea este pentru unul o redută de cucerit în numele elanului care-l împinge spre cunoașterea cauzelor, pentru celălalt, o redută de asediat, de străbătut în numele impresionismului lacom de permanență, de generalitate. Dar, pentru fiecare, opera, prin amploarea și unitatea ei, tinde să devină semnul unei lumi totale și închise, căreia îi simțim concomitent infinitatea și granițele. Proust n-a scris decît o carte, și Balzac a conceput *Comedia umană* ca o operă unică, deoarece creația, atît pentru unul cît și pentru celălalt, este în slujba nu a unei imaginații dispersate ci a celei mai profunde semnificații. Unitatea pe care Balzac se hotărăște să o introducă după ce a început să scrie îi pare lui Proust „o tușă, cea din urmă și cea mai sublimă". [1] Revenirii personajelor balzaciene îi corespunde reapariția, în cursul recepției de la Guermantest-i, a unui anumit număr de personaje care aparțin unor epoci atît de îndepărtate încît revenirea lor are același sens ca aceea a personajelor lui Balzac în romane diferite. Și se pare că Balzac s-a gîndit să îndrepte *Comedia umană* spre un sfîrșit analog. „M-am apucat să examinez ce mai aveam de scris ca să dau *Comediei umane* un sens potrivit, și să nu las acest monument într-o stare inexplicabilă", scrie el într-o scrisoare din iulie 1846. Ce ar fi fost această adăugire explicativă ne-am putea, poate, închipui. Într-o povestire neterminată, *Deputatul de Arcis*, se întîlnesc la marchiza d'Espard cîteva personaje fundamentale: Rasignac, pentru a doua oară ministru, Du Tillet, Maxime de Trailles pe care „toți îl credeau plecat" și care se ivește brusc „ca o apariție, cufundat într-un fotoliu îndărătul fotoliului lui d'Espard..." Începutul unei alte povestiri neterminate, *La Femme auteur*, pare de asemeni să adreseze mulțimii personajelor un fel de ultimă convocare, datorită căreia unitatea operei și a semnifica-

ției sale trebuia să apară, fără îndoială, ca la sfîrșitul *Timpului regăsit*. Dar mai adînc și mai clar încă, cele două opere au în comun faptul că sînt de la un capăt la altul comunicate de o voce a cărei continuitate implică aceeași atitudine față de timp. Adică, elementul esențial al operei este povestirea, o povestire pe care o recunoaștem ca voce a naratorului. Scene și dialoguri sînt relatate, inserate într-o povestire care le rostogolește așa cum rostogolește digresiunile, comentariile și care le situează într-un prezent al narațiunii, afirmare a realității lor trecute (acel ceva despre care se vorbește acum este trecutul ; prezentul este ceea ce văd și aud). Povestirea balzaciană, și ea, pleacă de la prezent și se întoarce, dezgropînd straturi din ce în ce mai adînci de trecut. La unul ca și la celălalt, povestirea presupune o anterioritate, începe într-un prezent ultim, un prezent de sfîrșit de viață. De unde jocul cu durata : amintirea (aceea a eroului proustian, aceea a cronicarului balzacian) poate amesteca epocile, pe care, dimpotrivă, trebuie să le urmeze în succesiunea lor înregistrarea progresivă a scenei percepută în prezentul ei.

Acestei tradiții romanești, în care el este moștenitorul și rivalul lui Balzac, Proust nu i-a adăugat oare dimensiuni noi ? Oare nu în ordinea specificității romanului apare grandoarea lui, în faptul de a o fi extins, aprofundat, fără să fi ieșit totuși din cadrul ei ? Cînd Jacques Rivière, în numărul omagial din *La Nouvelle Revue Française*, apărut în decembrie 1922, imediat după moartea scriitorului, vorbește despre descoperirile proustiene „tot atît de capitale și de același ordin cu cele ale lui Képler în astronomie, Claude Bernard în fizică sau Auguste Comte în interpretarea științelor", el vrea să spună că aceste descoperiri, care au lărgit romanul. Proust le-a făcut ca romancier, și pentru romanul viitoru-

lui, așa cum, ca fiziologist, Claude Bernard a răsturnat fiziologia și că gloria lui Proust este asociată acestei extinderi a unei ordini specifice.

Este adevărat că Proust este cel dintîi care pune accentul, în interiorul unui roman, pe anumite domenii, pe anumite aspecte : dar pentru asta el nu poate fi socotit descoperitorul lor. Homosexualitatea nu era pămînt necunoscut, ci domeniu interzis. Contradicțiile, ambiguitățile, intermitențele inimii, consecințe ale dimensiunii temporale a omului, corolare ale acestei psihologii în timp al căror inventator Proust sugerează că este el însuși — capătă o vigoare fără precedent : totuși nu au fost pînă la el necunoscute. Schițînd în 1795, în *Eseul asupra ficțiunilor* programul romanului modern, doamna de Staël găsește formule aplicabile romanului proustian : „A mula viața urmînd cu exactitate gradațiile, dezvoltările, inconsecvențele istoriei oamenilor". Legătura dintre pasiune și absență este tema lui Chateaubriand, chiar subiectul din *Adolphe* (după ce o posedă pe Ellénore, lui Adolphe îi devine nesuferită, dar e suficient să vrea să o părăsească pentru ca dragostea pentru ea să-i reînvie). De asemenea despre aceste inconsecvențe ale omului, a căror teorie o face cu plăcere Proust, nu dau Stendhal, Dostoievski numeroase și puternice exemple ? Psihologia în timp, opusă psihologiei plane, marile romane ale secolului al XIX-lea nu au practicat-o deja ? Ce sînt romanele anilor de ucenicie, ale iluziilor pierdute, ale educațiilor sentimentale, dacă nu exerciții de psihologie cu trei dimensiuni ?

Originalitatea lui Proust nu stă în invenție, ea se află cu siguranță în accentuarea acestor caracteristici și mai ales în explicarea lor analitică. Și cînd Proust este considerat (titlu pentru un capitol de manual) marele romancier psiholog, grandoarea lui este explicată prin puterea analizei psihologice că-

reia el îi dă o expresie limită, dar care face parte din calităţile tradiţionale ale romancierului.

Este totuşi sigur că grandoarea lui e de acest ordin ? Acest geniu analitic al lui Proust izbucneşte peste tot, şi ne uimeşte. Dar cel uimit este cititorul de roman sau psihologul ? Poţi să spui că analiza proustiană ameninţă opera mai mult decît fortifică, în măsura în care unei mişcări vii şi unice, ea îi substituie o formulă fixă şi generală. Gide se înşală atunci cînd, reproşîndu-i lui Proust operaţia analitică („Mi se pare mereu că, dacă adevărata operă de artă nu se poate lipsi de această operaţie prealabilă, ea nu începe cu adevărat decît dincolo de ea. Opera de artă o presupune, e drept ; dar se înalţă doar după ce operaţia aceasta dintîi a luat sfîrşit“ [2]), el se referă la supraîncărcare, la îngrămădirea detaliilor, opunînd o estetică a ordinei şi a litotei unei estetici a minuţiei şi a explicitării. Mai exactă este judecata Nathaliei Sarraute [3], reproşîndu-i lui Proust, dimpotrivă, faptul de a se fi mulţumit să „zboare pe deasupra“ „dramelor subterane“, de a fixa „marile linii imobile“ [4] ale acestora. Căci este adevărat că analiza proustiană ajunge nu la viziunea moleculară, aceea a particulelor psihice în mişcare, ci la schematizarea acestui univers subteran, din care noi percepem marile curbe, figurile fundamentale ale refracţiei. Analiza caută formula generală, legea care va fixa şi simplifica un peisaj complex şi mobil. Dar această trecere a ceea ce este viu la ceea ce este conceput nu se face fără o cădere de tensiune artistică. Doctorale, pompoase, moarte — şi discutabile — multe fraze par luate dintr-un manual de psihologie. Cupletul despre obişnuinţă („Obişnuinţa ! Orînduitoare iscusită, dar foarte înceată...“) rupe imperceptibil farmecul primelor pagini. Şi cînd naratorul întrerupe admirabila evocare a mişcărilor prin care doreşte întoarcerea Albertinei ca să comenteze mecanismul acestei

dorințe și să-i arate contradicția, scrie o frumoasă pagină de moralist, dar o proastă pagină de romancier :

„Cu cît se aprinde dorința, cu atîta se îndepărtează posesiunea veritabilă etc..." [5]

Să nu exagerăm, dealtfel, locul analizei în operă. Proust prezintă adesea efortul său ca pe o vînătoare de adevăruri generale. „Simțeam îmbulzindu-se în minte o mulțime de adevăruri referitoare la pasiuni, la caractere, la moravuri, ce puteau să fie folosite în scopul acesta. Perceperea lor îmi producea bucurie..." [6] Bucurie care provine tocmai din generalitatea atinsă, și generalitatea, „repetabilul, durabilul", asta caută scriitorul. Dar Proust notează în același timp că „aceste adevăruri pe care inteligența... le culege fără piedică în plină lumină" au „contururi mai seci și mai plane, nu au profunzime pentru că nu au existat adîncuri de străbătut ca să ajungi la ele, pentru că ele nu au fost recreate" [7]. Proust știe bine că arta stă nu în adevărul unei afirmații, ci în căldura care-i vine din faptul că a fost trăită. El nu caută formule, ci esențe. Dealtfel, dacă ar fi avut timp să dea operei sale forma definitivă, fără îndoială că ar fi corectat manifestările cele mai stridente ale discursivității analitice : paginile de manual psihologic sînt mult mai frecvente în pasajele care nu au fost revăzute de el și corespund, într-adevăr, acestei prime operații de care vorbește Gide. Și dacă legea este concluzia așteptată a unei analize în căutarea generalității, analiza foarte adesea se mulțumește să furnizeze elementele unei decizii fără să tragă concluzii ; ea aduce o interpretare probabilistă, nu deterministă, a faptelor. Cu plăcere disjunctivă (sau... sau, fie... fie), ea arată, în fața unui comportament oarecare că legea poate fi căutată în sensuri diferite. Mai exact : ea pare atunci să ne conducă nu spre lege, ci spre un *inanalizabil* care

poate fi trăit ca o esență concretă, nu subsumată unui adevăr intelectual.

Meritul operei nu provine nici din descoperirile psihologice, nici din exploatarea lor analitică. În definitiv, psihologia lui Proust nu este nici mai adevărată, nici mai îndrăzneață decît aceea a lui Stendhal sau Dostoievski ; societatea lui este mai puțin variată și obsedantă decît aceea a lui Balzac ; personajelor lui (în afară de, fără îndoială, Charlus) le lipsește a treia dimensiune, care asigură autonomia marilor eroi de roman. Firește, nu pentru că încercarea lui ar fi de un ordin inferior : ea este *altceva*. Grandoarea ei nu vine din ceea ce aduce romanului tradițional : mai degrabă din ceea ce îi ia — dintr-o deplasare de accent atît de adîncă încît scapă sistemului.

În roman, Proust produce un fel de revoluție kantiană : de unde romancierul se învîrtea pînă acum în jurul lumii, acum lumea se învîrtește în jurul romancierului. Materialul romanesc tradițional pierde valoarea lui privilegiată, autonomia lui aparentă : evenimentele nu au nici o importanță, fiindcă nu slujesc decît la căutarea și la găsirea a ceea ce nu este de ordinul lor ; și personajele nu sînt decît spectatori puțin cam ireali, care asistă la singura poveste reală : descoperirea atemporalului în interiorul timpului. Aici, pentru prima oară, se manifestă ca obiect al romanului ceea ce înainte nu a fost decît orizontul, contextul : lumea însăși, în țesătura ei de senzații și imagini. Fiindcă dacă este exact să spunem că la Proust realitatea — departe de a fi interpretată ca model al unei experiențe — este dispusă ca obiect al unei experimentări, dacă este supusă unui *a priori* creator, unei luminații care transfigurează tot ce atinge (luminație care este în același timp aceea a unei viziuni și a unei căutări, a unei psihologii și a unei euristici) este important

să precizăm prin ce se deosebește această luminație de aceea pe care o întîlnim la alți romancieri. Toate marile romane, înainte ca și după Proust, au fost și vor fi întotdeauna creație a unei lumi noi, care are culoarea a ceea ce creatorul caută, dorește și crede, și a lucrurilor de care se teme, o experimentare pasionată mai mult decît o experiență exactă, un *ceea ce trebuie să fie* modificînd un *ceea ce este*. Dar în romanul tradițional, la nivelul evenimentelor și personajelor se încarnează implicit acest *a priori* creator : dramele și ființele care le trăiesc se profilează ca niște imagini de vis pe fondul unei lumi care rămîne așa cum este. Proust ne-ar da mai degrabă sentimentul unei regresiuni a imaginarului : evenimentele și personajele cărții lui par recuperate de lumea așa cum este ea, căreia i-au fost smulse de înaintașii lui, în măsura în care lumina transfigurantă nu cade asupra lor, ci asupra lumii însăși, a cărei prezență romancierul tradițional se mulțumea să o înregistreze grăbit și cu care poetul se încumeta să se joace.

Proust revoluționează romanul integrîndu-i poezia, și el ia poezia în starea revoluționară pe care ea tocmai o cunoaște, aceea a corespondenței baudelairiene. Dacă vorbește adesea de Balzac și de romancieri, vorbește de asemeni și de poeți, și sub semnul lor, sub semnul poeților care au deschis poezia vîrstei sale moderne, își plasează el în mod expres opera în pasajul din *Timpul regăsit*, în care, creînd procedeele retoricii sale observă că alții înaintea lui le-au întrevăzut : „Nu ține oare de o senzație, în genul celei produsă de gustul madlenei, cea mai frumoasă parte a *Memoriilor de dincolo de mormînt ?*... Una din capodoperele literaturii franceze, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, se alcătuiește, ca și *Memoriile de dincolo de mormînt* relativ la Combourg, pe o senzație de același gen ca gustul madlenei și «ciripitul sturzului». La Baudelaire, în sfîrșit,

aceste reminiscențe, încă și mai numeroase, sînt evident mai puțin întîmplătoare și, deci, după părerea mea, decisive. Poetul însuși este acela care, cu mai mult discernămînt și zăbavă, caută dinadins, în mirosul unei femei, de exemplu, al părului și sînului ei, analogii inspiratoare care îi vor evoca «azurul cerului imens și rotund» și «un port plin de flamuri și de catarge». Căutam tocmai o astfel de senzație, transpusă, ca să-mi închei integrarea într-o filiație atît de nobilă și să dobîndesc asigurarea că opera literară pe care nu mai aveam nici o ezitare să o întreprind merita efortul pe care eram pe cale să i-l dedic cînd...« [8]

Proust apare astfel ca romancierul unei experiențe poetice evocate în contextul ei romanesc, nu ca autorul unui roman poetic. Romane poetice există de multe feluri. Unele (ca acelea ale lui Giraudoux) sînt opere de limbaj, scriitura adică (oricare ar fi valoarea ei, bineînțeles) ia în stăpînire întreaga lume, ducînd cu ea în larg personajele, evenimentele, imaginile : eroii lui Giraudoux sînt la fel de liberi ca imaginile. Nimic de acest fel la Proust, personajele ca și evenimentele fiind cele ale „vieții adevărate« : ele văd lumea, sau mai degrabă lumea este văzută pentru ele, este supusă metaforei poetice ; și limbajul — analiză sau pălăvrăgeală — este adesea cel al lui *așa cum este*. În alte opere, poezia provine din însăși trama narativă : există romane-fabule, romane-mit. Oricare ar fi neutralitatea scriiturii, veridicitatea aparentă a locurilor, a ființelor sau a evenimentelor, povestirile lui Kafka sau Melville sînt pe de-a-ntregul supuse unei legi care nu are nevoie pentru a se impune de nici o alterare de amănunt deosebit de vizibilă. Nimic din toate acestea la Proust, al cărui roman nu este nicidecum centrat în jurul unei figuri mitice, fiindcă romanul este explicația potrivită dată de un individ real unei experiențe întrevăzute în țesătura reală a vieții. Excepție

făcînd, în special, admirabilul început al *Sodomei și Gomorei,* unde legătura dintre bondar și floare închipuie legătura dintre Charlus și Jupien, se poate spune chiar că romanul proustian este mult mai departe de creația poetică înțeleasă ca producere a unei legende sau a unei figuri mitice decît multe opere aparent mai aproape de *așa cum este.* Mitul *Pielii de sagri,* al *Capodoperei necunoscute,* al lui *Melmoth împăcat* (ca să nu mai vorbim de *Seraphita),* chiar personajul lui Vautrin încarnează o semnificație care nu are nevoie să fie exprimată într-un context poetic ca să supună toate elementele povestirii unei imperioase legi poetice. *În căutarea timpului pierdut* care nu e lipsit de asemănare cu *Omul fără însușiri,* în calitate de roman intelectual, nu se încheie, ca romanul lui Musil, cu un mit comparabil celui al grădinii fericite în care Ulrich și Agathe vor cunoaște dragostea spirituală profană. Această operă care ne părea la început o creație substituită tradiționalei viziuni romanești nu ne apare ea acum ca o viziune fără creație ? Ceea ce alții ascund în figuri create, Proust arată, scoate la iveală, dar la nivelul figurilor pe care nu le creează, la nivelul lui *așa cum este.* Și, dacă nu ne-a arătat prin nimic mai clar esența poeticului, și necesitatea ca artistul să o descopere, asta poate pentru că el n-a început prin a imagina poeticul și pentru că forța lui, pe care creația nu a mobilizat-o, a rămas disponibilă în întregime pentru cunoaștere.

Manifest și explicație a metaforelor, dicționar inepuizabil de analogii, opera lui Proust nu duce nicăieri la crearea unei metafore vii care să supună povestirea legii sale. Vedem poetul ocupat să-și țească rețeaua, artificierul pregătind focul de artificii, și descriindu-l : nicăieri nu-și ia zborul o pasăre dintr-un elan liber și necunoscut. Orice analogie este întemeiată pe o comparație motivată, o reminiscență, o ipoteză. *Îmi pare că... și o clipă am*

crezut... că... asemănător cu...: riscul pe care și-l asumă imaginea este întotdeauna mărturisit, și asumat cu precauție.

Nicăieri Proust nu s-a dezvăluit mai mult pe sine decît într-un pasaj din *Captiva* unde vorbește despre *autocontemplație* ca despre dimensiunea esențială a operei moderne. Vocea operei este într-adevăr aceea a conștiinței preocupată să descopere, să relateze, înfășurată ca o iederă în jurul a tot ceea ce se prezintă în fața ei, și a propriilor sale mișcări. „...Îmi dădeam seama că, în sensul curent, un mare scriitor nu trebuie să inventeze această carte esențială, singura adevărată, deoarece ea ființează deja în fiecare din noi, ci numai să o traducă".

Mișcarea fundamentală a operei este aceea a neîncetatei, minuțioasei explicații analitice și asta e destul pentru a o izola. Proust nu este vestitorul romanului nou: Flaubert e mai modern decît el. Contrar celor afirmate de Jacques Rivière, opera lui Proust este „o zi fără a doua zi". Fără îndoială, diminuarea accentului tradițional pus asupra evenimentului, locului sau personajului, subordonarea mijloacelor specifice ale romanului unui scop diferit de ele, este o achiziție definitivă. Nu mai este astăzi vorba de a inventa ceea ce ar putea fi, ci de a găsi sensul și stilul a ceea ce este, refuzînd tocmai de a-l transcrie, răvășindu-l pentru a face să țîșnească secretul care are tot atîtea chipuri cîți sînt cei care-l pîndesc... Ca și opera lui Proust, *Falsificatorii de bani* aruncă felia de viață naturalistă și revendică în numele aceleiași atitudini euristice, aceeași libertate cu privire la *așa cum este*. Dar nimic nu este mai străin esenței romanului modern decît precauțiile analitice ale lui Proust și de aceea rezervele persistente ale lui Gide (oricît de ciudată ar fi greșeala inițială) nu sînt lipsite de justificare. *Falsificatorii de bani* nu sînt o carte mare

ca *În căutarea...*, dar merg în sensul romanului modern, care — indiferent pe ce cale ar apuca-o : monolog interior sau proces verbal behaviorist — tinde să fie o prezentare brută a datelor mentale sau sensibile, desprinse de țesutul explicativ al analizei sau al povestirii, al comentariului care nu poate veni decît de la conștiința privilegiată a naratorului. Intervenția (masivă, firește !) a romancierului constă în a se suprima, în a prezenta lucrurile așa cum ar fi ele dacă el n-ar fi de față, printr-un artificiu cu atît mai exasperat cu cît nu are alt scop decît acela de a se face invizibil. Conștiința care vorbește la Joyce sau la Virginia Woolf sau la Nathalie Sarraute, evenimentul care este prezentat la Kafka, Hemingway, Faulkner sau Claude Simon sînt un dat fără meditație. Cel mult, meditația ar consta în ștergerea urmelor. Ceea ce Gide indică foarte bine cînd spune că trebuie să prezinți lucrurile oblic, astfel încît cititorul să trebuiască „a restabili“ [9] ; ceea ce James subînțelege făcînd elogiul „măreției indirectului...“

Romancierii moderni vor să ne pună în prezența acestui lucru ireductibil care este *celălalt* al evenimentului sau al conștiinței, fie ea și aceea a subiectivității.Iar Proust dă cuvîntul unei conștiințe omniprezente și omnisciente, care explică realul pe care-l dezvăluie și-l transformă. Unii caută ciocnirea cu realul, alții, amortizarea în spirit. Unii cred, poate, în inînteligibilitatea experienței, alții în inteligibilitatea ei. Romanul modern seamănă cu poezia care, după Mallarmé, „folosește obscuritatea“ : acela al lui Proust cu poezia care ia sfîrșit cu Baudelaire, unde *eul* confesiunii, al examenului conștiinței, prezidează întîlnirea senzațiilor. În romanul proustian pentru prima dată, vocea lui Balzac și vocea lui Baudelaire se întîlnesc. Dar într-o splendoare de asfințit : romanul modern este mai de-

grabă vocea lui Flaubert reunită cu vocea lui Mallarmé.

Se pare că prin Proust această conștiință atotștiutoare, dispărută din romanul modern, aruncă ultima ei lumină. Ultima lumină căci a ajuns la o manifestare atît de completă încît nu poate fi continuată și însăși împlinirea ei duce la extenuare. Viitorul romanului nu poate fi decît de partea implicitului : are nevoie să creadă că lumea depășește puterea noastră de a o relata. Proust ne-a dat minunatul portret al creatorului. Dar, dacă ar fi fost demonstrat faptul că nu există altă cale pentru roman, asta n-ar însemna oare că romanul a ajuns la capătul drumului ? El nu poate viețui decît ca o revelație asupra lucrurilor, nu ca o conștiință a gestului său. Fiindcă un gest nu este bogat decît prin ceea ce îmbrățișează și lumea este mai vastă decît geniul : vor exista întotdeauna noi obiecte de perceput, dacă o psihologie a percepției poate fi stabilită în mod aproape definitiv. În fond, Proust ne povestește o poveste care se reduce la demonstrația că era posibil să fie scrisă. Dar, nu tocmai asta fac și multe opere contemporane ? Aici apare fără îndoială posteritatea lui Proust. Dar, oricare ar fi interesul acestei posterități, drumul lui nu are ceva funebru ? Literatura care vine să demonstreze posibilitatea ei ce mai poate spune ? Ea nu va continua decît dacă nu este sigură că e posibilă, fiind îndreptată spre altceva decît ea însăși. Momentul în care Albertine se rezumă la răsuflarea ei din somn este momentul în care ea evocă propriul ei cadavru.

Oricine, citindu-l pe Proust, a simțit totuși trezindu-se în el dorința, sentimentul că este posibil să scrie. Oricine ar fi putut să-i mărturisească ceea ce îi mărturisea Jacques Rivière după *Guermantes* : „Vă invidiez la nebunie !“ Dar, poate, Proust trezește acest sentiment în cei ce nu sînt romancieri : mai mult decît mamoșul unei vieți noi, el este orga-

nizatorul unor funeralii somptuoase. Dealtfel, ce importanță are ? Măreția unei opere nu se măsoară după acțiunea ei în actual. Inutilizabilul în artă nu este un nume al morții decît pentru politicul care s-a rătăcit aici ; și acest atemporal pe care durata îl poartă este mai întîi acela al operelor. Textul pe care nici măcar nu-l posedăm în versiunea pe care Proust ne-ar fi dat-o dacă ar fi trăit, pe care editorii din 1913 l-au refuzat și care a apărut pe cheltuiala autorului, dacă nu inspiră romanul actual, este dintre toate cărțile moderne aceea care întrunește consensul cel mai larg : pe lista celor o sută de cărți majore pe care Raymond Queneau o cerea acum zece ani unui număr de scriitori și critici, primul titlu este Biblia, al doilea teatrul lui Shakespeare, al treilea, *În căutarea timpului pierdut*... Opera lui Proust ne interzice numai să mergem pe urmele ei, pentru că este, ca toate marile opere, dar fără îndoială mai mult decît oricare alta, contrariul modelului pe care-l căutăm aici în chip naiv : un eveniment inexplicabil pe care nu poți să-l reproduci, unitatea nemeritată născută din contradicții mortale, victoria întîmplătoare în sînul primejdiei. Făcîndu-ne să ținem în mînă țesutul însuși al romanescului, ea îl destramă ca să ne lase să întrevedem luminile poeziei. Confesiune a unui homosexual, explorare a unor domenii interzise, geografie exotică a viciului, ea aduce fiecăruia dintre noi cunoașterea cea mai vastă și mai generală despre om. Cameră obscură în care se refugiază bătrînul copil bolnav, ea desfășoară cea mai bogată feerie a luminii de zi. În ea vorbește fără încetare vocea conștiinței explicative pe care propria ei luciditate riscă să o tulbure, să o extenueze : și sapă în sol cu un elan infailibil, cu o siguranță de orb, condusă parcă de instinctul unei insecte care se simte mai bine la întuneric decît la lumină ; ea izbucnește încîlcită, exuberantă, ca o vegetație tropicală. Capitală

de nisip pe care furnica analitică o formează cu încetul din contribuții minuscule, cu galeriile, prăbușirile, eroziunile ei imperceptibile, ea este teatrul celei mai ample odisei. O mișcare ca de hazard o poartă, făcînd-o să asculte de cea mai ușoară adiere, o întrerupe, o abate din drum : și este construită cu rigoarea unei catedrale sau a unei simfonii, cu jaloanele și repetițiile, arhitectura și scandarea ei. Era imposibilul, improbabilul, și iată că ne este dăruită ca o gravă și încîntătoare evidență.

NOTE

1 *Captiva*, I, p. 243.
2 André Gide, *Jurnal*, op. cit., p. 515.
3 Judecată pe care însuși Proust o ratifică : „Acolo unde căutăm legile cele mari, mi se spunea scotocitor de detalii". *(Timpul regăsit*, II, p. 230).
4 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupcon*, Gallimard.
5 *Fugara*, p. 42.
6 *Timpul regăsit*, II, p. 34.
7 *Timpul regăsit*, II, p. 33.
8 *Timpul regăsit*, II, p. 62-63.
9 André Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, Gallimard, 1927.

SUMAR

Prefață 5

Critică și lectură 11

Despre o nouă tradiție 28

Balzac și arta romanului 48

Lecturi proustiene 85

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : Denisa Comănescu
Tehnoredactor : Victor Mașek

Coli tipar : 15
Bun de tipar : 10.12.1981

Tiparul executat sub cd. 5035/961
la Intreprinderea poligrafică
Bacău, str. Eliberării nr. 63

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată
de C.C.H. Brăila

BCU BACĂU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PRETUL

Lei 9,25

editura univers

în curînd

eseiști spanioli

IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBR